Andread Aubert

Caspar David Friedrich

Berlin 1915

E. R. Weiß Kripa 1915

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

q759.3
F914aGw

Arch.

VAULT

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/caspardavidfried00aube

Andreas Aubert

Caspar David Friedrich

„Gott, Freiheit, Vaterland"

Aus dem Nachlaß des Verfassers

herausgegeben

im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

von

G. J. Kern

Übersetzung aus dem Norwegischen von Luise Wolf

Verlag Bruno Cassirer / Berlin 1915

g 759.3
F914a Gw

Vorwort

Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs ist das Werk des vor zwei Jahren dahingeschiedenen norwegischen Kunst- und Kulturhistorikers Andreas Aubert. Mit seinem Namen wird der Name des Greifswalder Meisters unzertrennlich verbunden bleiben. Aubert war es, der für eine würdige Vertretung des Künstlers auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung in der National-Galerie seine ganze Kraft und sein reiches Wissen einsetzte. Was vor und nach jener denkwürdigen Veranstaltung Lichtwark und Tschudi und die zünftige Kunstkritik durch Wort und Tat für die Verbreitung von Friedrichs Ruhm getan haben, geht letzten Endes ebenfalls auf Auberts Bemühungen zurück.

Forschungen über den norwegischen Landschaftsmaler Johann Christian Claussen Dahl, als deren Frucht das zweibändige Werk über jenen Künstler anzusehen ist, hatten Aubert zum erstenmal in den Kreis der Dresdener Romantiker und damit in das Haus Friedrichs geführt. Die Beschäftigung mit Philipp Otto Runge brachte Aubert auf dem Wege über Kopenhagen wieder für lange Zeit mit Friedrich zusammen. Je eingehender sich aber der Forscher mit der Persönlichkeit Friedrichs und seinem Werk befaßte, je tiefer er in die Erkenntnis der künstlerischen Beziehungen eindrang, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts Dresden, Hamburg und Kopenhagen verbanden, in desto klareren Umrissen trat die Bedeutung Friedrichs für die deutsche Kunst- und Kulturgeschichte vor sein geistiges Auge. Mit dieser Erkenntnis wuchs die Begeisterung für ihn und sein Werk, und so entstand der Plan, eine Monographie über den Vergessenen zu schreiben. Dem deutschen Volke sollte das Werk gewidmet sein, das von einem seiner besten Söhne handelte.

Ein tragisches Geschick hat Aubert hinweggerafft, als er gerade die Feder ansetzte, um die Ergebnisse zwanzigjähriger Studien über Caspar David Friedrich zusammenzufassen. Wäre es ihm beschieden gewesen, das Werk zu vollenden, so wäre es vielleicht ein Gegenstück zu Karl Justis Arbeit über Winckelmann und seine Zeitgenossen geworden. Die Fundamente des Baues, den Aubert zu errichten gedachte, reichen tief hinunter in die Kultur des 18. Jahrhunderts, das Lehrgerüst aber, schon die Form des Ganzen zeigend, ragt hinein bis in unsere Tage.

Was sich an Studien und Entwürfen für das Werk im Nachlasse Auberts vorfand, ist Fragment. Auch die anscheinend vollendeten Abschnitte, von denen einige in „Kunst und

Künstler", der „Kunstchronik" und an anderen Orten erschienen sind, sollten noch eine wesentliche Ergänzung oder Umarbeitung erfahren. Nur ein kurzes Kapitel bezeichnete Aubert selbst, wenige Monate vor seinem Tode, als „nahezu druckreif". Es ist das Kapitel über Friedrichs patriotische Bilder, das hier zum ersten Male ganz zum Abdruck gelangt, und das sein Verfasser für die vorliegende, ebenfalls von ihm geplante „Friedrich-Mappe" als Begleittext ausersehen hatte. Der Aufsatz behandelt ein von der Friedrich-Forschung bisher vernachlässigtes Gebiet: das Verhältnis des Malers zu dem deutschen Patrioten und beider Stellung zur deutschen Romantik. Die Überschrift des Abschnittes „Gott, Freiheit und Vaterland" bekundet als weithin sichtbares Zeichen die Absicht des Verfassers, der historischen Karikatur des Meisters, die sich in den letzten Jahren durch die Betriebsamkeit einer voreiligen Kritik gebildet hatte, den „echten, unverfälschten Friedrich" entgegenzustellen.

Jeder Versuch einer solchen restitutio in integrum mußte zu einer Untersuchung der allgemeinen Zustände in Politik und Kultur führen, die zu Beginn der Freiheitskriege im größeren Deutschland herrschten. Für einen weitausschauenden und historisch geschulten Forscher wie Aubert gab es keine andere Möglichkeit, als mit der Untersuchung dieser Verhältnisse zu beginnen. So erwuchs ihm der Held aus der Zeit und ihrer großen Not, im Zusammenspiel mit den gewaltigen Kräften, die zur Befreiung Deutschlands führten. Aus dem stillen, versonnenen Greifswalder Träumer wurde ein Priester, ein politischer Führer des Volkes. Die Bewegung, die mit dem Sturz Napoleons endete, begann mit Konventikeln deutscher Dichter und Maler! Friedrich steht im Zentrum dieses Kreises, dicht neben Körner und Arndt, ja mehr als dies: Der bildende Künstler, dessen Kunstmittel an Ausdrucksfähigkeit weit hinter dem gesprochenen und geschriebenen Wort zurückbleiben, wird zu einem der vornehmsten Träger des neuen politischen Ideals und der neuen nationalen Kultur. Und dabei bleibt Friedrich ein echter Maler.

Die Annäherung der deutschen Kunstfreunde an Friedrich, die sich nach der Jahrhundert-Ausstellung vollzog, geschah infolge des lebendigen Anteils der Öffentlichkeit an den Fragen, die die Entstehung, das Wesen und die Ansprüche des Impressionismus betrafen. Schon als Lichtwark, mit Hilfe Auberts, Bilder wie den „Sturzacker" ans Tageslicht zog, lenkte Friedrich aller Augen durch die Farbe seiner Bilder auf sich. Im ganzen Werk Constables, hieß es zu Recht, sei dem Violett dieses Ackers nichts zu vergleichen. Daß diese Bewunderung, der die Jahrhundert-Ausstellung neue Nahrung zuführte, zu falschen Schlüssen und schließlich dazu führen mußte, Friedrich zu einem Vorläufer der französischen Impressionisten zu stempeln, kann nicht befremden. Seit jener Zeit hat die moderne Kunst eine große Wandelung durchgemacht und wieder den Weg zur Romantik eingeschlagen. Das Urteil über Friedrich ist ruhiger geworden und vor allem historischer. Heute denkt im Ernst niemand mehr daran, Friedrich nur noch wegen seiner Farben gelten zu lassen, der rückblickenden Betrachtung erscheint vielmehr seine Zeichnung nicht minder bedeutsam und neu als sein Kolorit. Zeichnung und Farbe waren aber für Friedrich doch nur Mittel des Ausdrucks; das Entscheidende ist seine neue Auffassung vom Wesen und von den Aufgaben der Landschaftsmalerei.

Friedrich war der erste deutsche Maler, der für die Landschaft eine Seele forderte und

diese Forderung in seinen Werken erfüllt hat. Der nüchternen „Vedute" und der Dekorationslandschaft einer entnervten Rokokokunst stellt er die durchgeistigte und gefühlsinnige Kunst des „Erdlebenbildes" gegenüber. Was Carus als Sprecher des Tieckschen Freundeskreises verlangt und mit mehr oder weniger dilettantischen Versuchen darzustellen sich bemühte, das erreichte Friedrich mit seiner Kunst. Seine Landschaften leben und sterben wie die Menschen. Der Menschen Sehnsucht, ihre Wünsche und Hoffnungen spiegeln sich in Friedrichs Landschaften ergreifend wieder.

Friedrich ist seinen Zeitgenossen nicht unbekannt geblieben; gegen Ende seines Lebens gehörte er sogar zu den am häufigsten genannten deutschen Künstlern. Es gab niemand, der mit ihm in Berührung kam und nicht irgendwie, als Freund oder Feind, Stellung zu ihm hätte nehmen müssen. Aber weder der Haß, mit dem ihm die Rationalisten nachstellten, noch die Begeisterung, die ihm die Romantiker entgegenbrachten, sollten Friedrichs Tod lange überdauern. Friedrich, 1774 geboren, starb 1840: Zwanzig Jahre später war er beim deutschen Volke, für das er gelebt und gestritten, vergessen. Der Naturalismus war wie eine Sturmflut von Düsseldorf über Deutschland hereingebrochen und hatte die Namen und Werke aller älteren Meister hinweggefegt. Man jubelte einem Carl Friedrich Lessing zu, der mit breitem Pinsel „leuchtende Farben" dick auftrug und mit Riesenleinwänden in den Ausstellungen auftrat. Man gab sich aber keine Rechenschaft darüber, daß mit der glänzenden Technik der Geist der Oberflächlichkeit in die deutsche Kunst eingezogen war. Wo Bemühungen vereinzelter Galeriedirektoren und Künstler eine Beziehung zwischen Friedrich und seinem Volke wieder anknüpfen wollten, wurden sie rücksichtslos unterdrückt — bis Friedrich schließlich der Vergessenheit anheim fiel.

Indem der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft die vorliegende Mappe seinen Mitgliedern überreicht, ehrt er im Sinne ihres Urhebers die deutsche Kunst und Friedrich als einen Meister, dessen Schaffen aus ihren Annalen nicht getilgt werden darf. Zugleich aber gibt er sich der Hoffnung hin, eine Ehrenschuld der deutschen Nation an den norwegischen Forscher abzutragen, der aus idealer Begeisterung, unter schweren Opfern, dem Studium Friedrichs und seiner Werke einen guten Teil seines arbeitsreichen Lebens gewidmet hat.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß die seit langem geplante Veröffentlichung zu einer Zeit das Licht des Tages erblickt, in der Deutschland sich und seine heiligsten Güter gegen die Feindschaft einer Welt verteidigen muß. War einst der Name Friedrich ein Symbol für deutsche Art, als sich Jung-Deutschland zusammenscharte, um den Korsen zu stürzen und dem Vaterlande die ersehnte Freiheit zu erringen, so möge er heute uns ein Ansporn sein, im Kampfe auszuharren und nach einem Frieden, wie wir ihn erhoffen, das Banner der deutschen Kunst neu zu entfalten.

G. J. Kern

Das Jahr 1810 ist in der Geschichte der deutschen Romantik ein Merkjahr für die Malkunst, wie es in der deutschen Literatur in der Mitte liegt zwischen dem Jahre 1808, in dem Arnim und Brentano des „Knaben Wunderhorn" abschlossen, und 1812, in dem Jakob und Wilhelm Grimm die ersten „Kinder- und Hausmärchen" herausgaben: Gegen Ausgang des Jahres 1810 treffen Friedrichs Ruhm und Runges Nachruf in Heinrich von Kleists „Berliner Abendblättern" zusammen.

Die Konstellation aus dem historischen Zeitpunkt und den Namen ist bedeutsam. Auf der einen Seite die Maler Friedrich und Runge, auf der andern die Dichter Arnim, Brentano und Kleist, auch die Brüder Grimm müssen hier genannt werden. Mitten in der tiefsten Erniedrigung sammelte der Staat des Großen Kurfürsten und Friedrich des Großen im Stillen Kräfte und stärkte sich schon jetzt für die künftige Führerstellung, während gleichzeitig der Siegesrausch den Übermut des Unterdrückers erhöhte und ihn zu immer folgenschwereren, verhängnisvolleren Schritten trieb. Was Runge im Verkehr mit wachsamen Freunden, wie Friedrich Perthes, bereits im Jahre 1805, wenige Tage vor Napoleons Sieg bei Austerlitz, aus Hamburg an einen seiner Brüder schrieb, vollzog sich in den Gemütern und der Volksstimmung von Jahr zu Jahr und wurde durch Steins und Scharnhorsts Reformwerk im Innern in lebendige Kraft umgesetzt:

„— — Es ist ein trauriger und jammervoller Zustand in der Welt und muß so ein jeder fühlen. Und gegen das alles kann man nichts weiter tun als tapfer aushalten und in sich wider alle Zweifel kämpfen ... Es wird mit jedem Schritt, den die Franzosen tun, unmöglicher, daß sie ganz siegen können, da die Stimmung jedes einzelnen immer bestimmter sich dawider richtet. Dadurch, daß sie siegen, zwingen sie die Verbündeten, immer einen höheren und gründlicheren Standpunkt gegen sie zu ergreifen. Die Untreue können die Franzosen nicht verstecken, und je mehr sie Künste gebrauchen, desto erfahrener machen sie ihre Gegner, um sich vorzusehen, und soviel böser die Franzosen werden, um so viel besser wird die Sache der Verbündeten und was sie verfechten. Es ist ein Großes und Herrliches, das wir erfahren, und Gott erhalte uns, daß wir das Ende erleben! — —"[1]

Wir werden an eine Äußerung von Perthes erinnert, die wir in einem Brief[2] an Johannes Müller vom 25. August 1805 lesen: „Muß das Herz uns nicht deshalb schon groß werden, daß wir gerade in der schlimmsten Zeit leben?"

Runge sollte das Ende nicht erleben. Er starb am 2. Dezember 1810 in Hamburg, acht Tage bevor die alte Hansastadt dem französischen Kaiserreich einverleibt wurde und aufhörte eine freie Stadt zu sein. Sein ganzes kampfreiches Künstlerleben hatte im finstersten Schatten der Wintersonnenwende gelegen.

Das verstümmelte Land östlich der Elbe von kaum 3000 Quadratmeilen mit nicht ganz fünf Millionen Seelen, das noch Königreich Preußen genannt wurde, lag völlig unter der Hand Napoleons, niedergedrückt durch die Demütigungen und Verluste des Tilsiter Friedens. Das Volk aber atmete doch schon freier, nachdem die französischen Truppenmassen das Land

[1] Ph. Otto Runge, Hinterl. Schriften II, 300.

[2] Fr. Perthes' Leben I, 166.

geräumt hatten. Und von der Stunde an, da der König zur Weihnachtszeit 1809 — auf einen Wink Napoleons, der einem Machtgebot gleichkam — von Königsberg nach Berlin zurückgekehrt war, nahmen die Verhältnisse auch im Äußeren mehr und mehr ihr gewohntes Gepräge an.

Als die Kunstausstellung der Akademie am 23. September 1810 ihre Säle öffnete, geschah es wieder in Feststimmung. Nicht „mitten unter dem Geräusch der Waffen", wie es in der Vorrede zum Katalog für 1806, wenige Wochen vor der Niederlage bei Auerstädt und Jena heißt. Nicht gedemütigt durch einen doppelten Text, einen französischen neben dem deutschen, wie im Jahre 1808. „Vorübergegangen", heißt es jetzt im Katalog für 1810, „ist für uns die trübe Zeit, wo Stürme des Krieges mit dunklen Wolken jede Aussicht verhüllten ... Aufgegangen ist sie wieder unter uns die Sonne!"

Diese Akademieausstellung in Preußens Hauptstadt im Jahre 1810 brachte Kaspar David Friedrich die ersten offiziellen Auszeichnungen, eine ehrenvoller als die andere:

In ihrer Sitzung am 12. November beschloß die Direktion der Kunstakademie ihn als ordentliches „auswärtiges" Mitglied aufzunehmen. Der Kronprinz kaufte die beiden großen Gemälde, die der Künstler zur Ausstellung gesandt hatte. Und das Ehrenvollste von allem: kein Geringerer als Kleist trat für ihn ins Feld und brach mit seinen Freunden Brentano und Arnim eine Lanze für seine Zukunftskunst.

Friedrich stellte drei Arbeiten aus, zwei Landschaften in Öl und eine Sepiazeichnung. Um das eine dieser Bilder, „Der Mönch am Meer", entbrannte der Kampf.

Mit zum erstenmal finden wir das Werk in einem Brief aus Dresden vom 22. Juni 1809 erwähnt, den Frau Gerhard v. Kügelgen geschrieben, nachdem sie Friedrich am Tage vorher mit ihrem Manne besucht hatte:

„Ein großes Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht: Ein weiter unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrunde ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter — ja, ein Gewitter wäre mir ein Trost und Genuß, dann sähe man doch Leben und Bewegung irgendwo. Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausiger."[1]

So schwer fiel es selbst den nächsten Freunden Friedrichs, sich in seine neue Stimmungskunst hineinzufinden. Sie hat durch ihre Neuheit überraschend gewirkt und abstoßend durch ihre Kälte und Einsamkeit, die viele mit Leere verwechselten.

In Kleists Abendzeitung vom 13. Oktober ist Friedrichs Kunst zum erstenmal in einem Artikel besprochen, der die Überschrift „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" trägt und mit den Initialen C. B. (Clemens Brentano) unterzeichnet ist. Am 22. Oktober folgte dann eine „Erklärung" von Kleist mit einer Art Entschuldigung gegenüber Arnim und Brentano, die den früheren Artikel gemeinschaftlich verfaßt hatten. (In seiner ursprünglichen Gestalt

[1] Marie Helene v. Kügelgen ..., ein Lebensbild in Briefen, S. 161.

im vierten Band von Brentanos gesammelten Schriften unter falscher Jahreszahl aufgenommen.)

Kleist hatte als Redakteur von seinem Recht, ihn zu kürzen, Gebrauch gemacht; durch seine Umarbeitung aber hatte das Ganze einen völlig neuen Sinn mit einem bestimmt ausgesprochenen Urteil bekommen. Und er schließt seine Erklärung mit den Worten: „— nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Herrn; der Geist aber und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir."

Kleist hebt das Unergründliche in Friedrichs Seebild teilweise mit Brentanos Worten hervor: „es liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da . . ." Doch wir merken gleich Kleists Adlerkralle: die einfache Kompositionsart des Bildes weicht in dem Maße von dem überlieferten Schema mit der kulissenartigen Inszenierung ab, daß selbst Kleist davor zurückschreckt. Um seine Überraschung auszudrücken, wählt er ein Bild aus seiner eigenen Phantasie, ein Bild so lebendig und barock derb, wie nur Kleists rücksichtslose Einbildungskraft es gestalten konnte: „und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Gleichwohl" — — und nun bekommen wir Kleists Wertschätzung zu hören: „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossianische oder Kosegartensche Wirkung tun müßte."

Arnim und Brentano konnten auf ihre Art recht haben, wenn sie auf die alten Holländer hinwiesen und behaupteten, „es würde nicht schwer sein, ein Dutzend Bilder zu nennen, wo Meer und Ufer und Kapuziner besser gemalt sind," und auch, wenn sie meinten, daß Friedrich, was Studium und Darstellungsvermögen anlange, „ebensoweit hinter einigen Holländern zurückstehe, als er sie in der ganzen Gesinnung, worin er aufgefaßt, übertreffe."

Unter Kleists kleineren Aufsätzen in den „Berliner Abendblättern" finden wir einen mit der Überschrift: „Ein Satz aus der höheren Kritik," in dem er behauptet: „Es gehört mehr Genie dazu, ein mittelmäßiges Kunstwerk zu würdigen, als ein vortreffliches." Dieses Genie besaß Kleist, das hat er Friedrichs Kunst gegenüber bewiesen. Über die auffälligen Mängel hinweg, denen gegenüber auch er nicht blind war, über das Minderwertige und Unwesentliche hinweg hat er den Kern der Dinge erfaßt, hat er das eigentlich Entscheidende darin gesehen, daß die deutsche Romantik nunmehr zu einer ganz neuen und modernen Landschaftskunst gelangt war.

Friedrichs Bild: Der Mönch, beim Abendlicht eines weichenden Tages im Sande am Meeresstrand hinwandernd — dazu das dürftige Sandhaargras und jagende Möven, „der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes" (dies ist Kleists Ausdruck) — dies Bild bedeutet geistig wie formal etwas Neues. Die alten Holländer oder Salvator Rosa mögen artistisch weit überlegenere Seebilder geschaffen haben. Diese potenzierte Nach-Rousseausche Gefühlsinnigkeit aber ist neu. Salvator Rosa schildert das Meer mit drama-

tischer Gewalt, er stellt uns, mehr „naiv", dem wilden Aufruhr der Natur unmittelbar gegenüber. In Friedrichs „Mönch am Meer" spiegelt das Meer die Schwermut der Seele in „sentimentaler Innigkeit" wieder („sentimental" hier im Schillerschen Sinne gebraucht). In den klaren und kalten Farbentönen, die in horizontalen Bändern aufeinander folgen: dem weißgrauen Sand, dem grünlich schwarzblauen Meer und der bläulich weißgrauen Luft mit einem Schimmer wie von blassem Perlmutter in dem feinen Wolkenflor, ist Friedrich auch malerisch völlig neu, — bescheiden wie er ist, fern von allem revolutionären Gehaben. Gänzlich unabhängig von der erlogenen Patina der Galerietöne. Im wesentlichen sogar unabhängig von der Kunst der alten Meister selbst. Alles, seine malerische Auffassung wie seine technische Ausdrucksweise, erklärt sich aus seinen eigenen Voraussetzungen, durch seinen künstlerischen Entwickelungsgang.

Das Bild wirkt groß und einheitlich im Ton in seinem schlichten vornehmen Empire-Rahmen: das Meer so mächtig empfunden, — „impressionistisch" groß, möchte man fast sagen, aber auf einem einsaitigen Instrument. Darum wogt das Meer wie in ewiger Bewegung — —, wir haben das Gefühl von tiefem, finsterem Ernst, von endloser Weite, von ruheloser Unrast und Schwermut; aber auch der Kühlung von dem großen, gefühllosen, mitfühlenden Meer, wie von einer kühlenden Hand auf heißer Stirn. — —

Des Meeres finsterer Ernst redet gedämpft und still von unsäglichem Einsamkeitsgefühl, von zehrender ungestillter Sehnsucht, von den Spuren des Seelenkampfes aus seiner Jugend in Friedrichs Gemüt, wo auch er die eigene Hand zur Flucht aus dem Leben gegen sich erhoben hatte. —

Kleist hat Friedrich geahnt, seiner Seele eignete derselbe dunkle Klangboden für die Schwermut des Meeres. Auch er hatte einst alle Lebenshoffnung scheitern gefühlt — damals bei Saint Omer — hatte über das Meer hinaus auf Englands Küste geblickt und gejubelt „bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab" —.

Kleist würde kaum einen so tief gehenden Blick für die neuen Gedanken in Friedrichs Kunst gehabt haben, wenn er ihn nicht gekannt hätte. Mancherlei deutet darauf hin, daß sie einander persönlich sogar verhältnismäßig nahe gestanden haben während der zwei Jahre, wo Kleist vom Herbst 1807 bis zum Frühling 1809 in der Pirnaschen Vorstadt bei Dresden, nur wenige Minuten Wegs von Friedrichs Behausung, wohnte.

In den politisch stürmischen Zeiten zwischen den Niederlagen bei Jena und Wagram, während Sachsens Bündnis mit Napoleon Dresden größere Sicherheit und Ruhe bot, scheint das puritanisch anspruchslose Atelier des eigenartigen und wunderlichen Künstlers ein Sammelpunkt für einen kleinen Kreis hervorragender Männer mit lebendigem Kunstsinn und glühender Vaterlandsliebe gewesen zu sein. Der Arzt und Theologe Gotthilf Heinrich von Schubert — der romantische Mystiker — erzählt in seiner Selbstbiographie[1] aus diesen Jahren: „So saßen und standen wir denn gerade in dieser Zeit mit unserem kleinen Kreise der Freunde und Jugendgenossen" — unter diesen hebt er Heinrich von Kleist und dessen zwei vertraute Freunde, Rühle von Lilienstern und Ernst von Pfuel, hervor, ersterer Scharnhorsts

[1] II, 181 ff.

Adjutant im Jahre 1813, letzterer der Mitarbeiter von „Turnvater" Jahn und beide später Generäle — ebenso Adam Müller, Kleists Mitredakteur der Zeitschrift „Phöbus" — „so saßen wir," erzählt Schubert, „in Dresden, wie hinter einer hohen Mauer, wenn auch öfters mit einem über die allgemeine Not des Vaterlandes trauernden Herzen, geschützt und abgeschlossen gegen das äußere tobende Ungewitter. Ich hatte indes sehr bald vertraute Bekanntschaft und Freundschaft geschlossen mit einem Manne, bei dem man von dem Toben der äußeren, politischen Stürme am öftesten etwas hören konnte. Das war kein Kriegsmann oder berühmter Diplomat, sondern der edle Pommer Casp. Dav. Friedrich, der zu seiner Zeit und in dem Kreise, der ihn erkannte, hochgeachtete Landschaftsmaler . . ."

„Friedrich wohnte draußen an der Pirnaschen Vorstadt in einem nahe bei der Elbe gelegenen Hause, welches, wie die meisten Häuser in der Nachbarschaft, Leuten von geringem Vermögen zugehörte. Die Einrichtung in seinem Zimmer schickte sich ganz gut zu dieser Nachbarschaft; man sah da nichts als einen hölzernen Stuhl und einen Tisch, auf welchem die Gerätschaften seiner Arbeit standen. Kam einer zu ihm, den er wollte sitzen lassen, dann wurde aus der Kammer noch ein alter hölzerner Stuhl, und wenn zwei kamen, eine hölzerne Bank von dem Vorplatz bei der Treppe hereingetragen. Denn in der Kammer fand sich außer dem Stuhle auch nichts, als ein diesem ebenbürtiger Tisch und ein Bett, über welches eine wollene Decke ausgebreitet lag."

„Ich kam seitdem oft zu Friedrich . . ., hörte gern die Ergießungen seines deutschgesinnten Herzens über die damalige Lage der Dinge an, und ging nie von ihm hinweg, ohne über vieles belehrt, beruhigt und getröstet zu sein."

In Friedrich brannte derselbe weißglühende Haß gegen den Unterdrücker wie in dem Dichter der „Hermannsschlacht". Gerade während seines Aufenthalts in Dresden schrieb Kleist sein Vaterlandsdrama. Schon vor Ausgang des Jahres 1808 hatte er es vollendet, und als Manuskript ging es unter dem Siegel der Verschwiegenheit von Hand zu Hand,[1] oder er las es vertrauten Freunden vor. Und wir wissen mit Sicherheit, daß Friedrich es gekannt hat. Es hat ihm den Stoff zu einer romantisch-rätselvollen Komposition gegeben, die im Frühling 1814 in zwei sehr verschiedenen Ausgaben in Dresden ausgestellt war. Den Schlüssel zu dem Bilderrätsel haben wir im 1. Akt, 3. Auftritt, in dem Hermann alle „buntfarbigen Siegesbilder" zerreißt:

„Schritt vor Schritt will ich das Land der großen Väter verlieren — —" bis ihm nur der letzte Fußbreit Erde seines Cheruskerlandes übrig bleibt, wo er

„im Schatten einer Wodanseiche,
Auf einem Grenzstein mit den letzten Freunden,
Den schönen Tod der Helden sterben kann."

Der Gedanke in Friedrichs „Grab des Arminius" ist dieser: Lieber den Heldentod als die Schmach. Lieber den Freiheitskampf für das deutsche Volk gegen das fremde Joch, wenn es auch fallen sollte bis auf den letzten Mann. —

Denkt man sich die kahlen Wände in Friedrichs Atelier als Rahmen für diese Zeit-

[1] Zolling 3, 141.

stimmungen, so ergibt das ein charaktervolles und anziehendes historisches Bild in unserer Phantasie: Stuhl und Bank aus der Schlafkammer und vom Treppenflur für drei, vier atemlos lauschende Zuhörer um Kleist hineingebracht, der die „Hermannsschlacht" vorliest.

Im Kreis vertrauter Freunde verlor Friedrich seine schwermütige Menschenscheu und gab sich vertrauensvoll hin — wie Schubert es schildert — in breitem, volkstümlichen Humor oder auch in hochgestimmtem Pathos, wenn an die tiefsten Saiten seiner Seele gerührt wurde, — wie an jenem Oktobertag im Jahre 1806, als er Schubert[1] auf sein Bild: „Des Adlers Flug hoch über dem Nebelmeer" hinwies — „er wird sich schon herausarbeiten, der deutsche Geist, aus dem Sturm und den Wolken, und dort sind Berggipfel, die feststehen und Sonne haben — —"

Das letzte Vierteljahr, während Kleist noch in Friedrichs Atelier verkehrte, brachte gerade einen entscheidenden Wendepunkt in des Künstlers Leben. Um Weihnachten 1808 stellte Friedrich zum erstenmal in seinem Leben ein Ölgemälde aus, das Andachtsbild für das Schloß in Tetschen mit dem Kruzifix auf dem Berggipfel in der Strahlenglorie des Sonnenuntergangs. Und es hatte durch den rücksichtslosen und kränkenden Angriff des Kammerherrn von Ramdohr gleich einen gewaltigen Lärm um seinen Namen erregt. Die ersten, die zum Entsatz für ihn einrückten, waren Kleist und Adam Müller: In ihrer Zeitschrift „Phöbus", die damals gerade selbst mit dem Tode rang, stellte ihr und Friedrichs gemeinschaftlicher Freund, der Maler Hartmann, den Kammerherrn mit so höhnendem Spott zur Rede, wie er vernichtender nicht hätte sein können. Der Streit veranlaßte eine Debatte über die Grundprinzipien für eine moderne Landschaftskunst. Und der Kampf hat abklärend und reifend auf die begeisterten Anhänger des neuen romantischen Umschwungs gewirkt. Davon erhalten wir einen lebendigen Eindruck, wenn wir die Beiträge zu dem Streit lesen, die Rühle von Lilienstern in seiner „Reise mit der Armee im Jahre 1809" niedergelegt hat. Kaum jemand stand Friedrich näher in dieser Krisis als Kleists intimer Freund, der geistvolle und hochgebildete Rühle. Er war damals nach Dresden gekommen — wo er im selben Hause wie Kleist, in der Nähe von Friedrich wohnte — — um sich unter dessen Leitung zum Maler auszubilden. Die Gedanken über das Wesen und die Ziele der Landschaftsmalerei, die er in diesen Beiträgen darlegt, überraschen ebenso sehr durch ihre Frische wie ihre Tiefe und greifen im wesentlichen bereits den Gesichtspunkten vor, die Friedrichs (und Goethes) Freund Carus ein halbes Menschenalter später in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei" geltend macht. Unser Gefühl täuscht uns kaum, wenn wir annehmen, daß Friedrichs eigene, um diese Zeit gerade durch eine rücksichtslose Kritik gereizte Selbstreflektion die erste und eigentliche Lichtquelle gewesen ist Klarheit zu geben und auch die kunsttheoretischen Gedanken seiner Anhänger zu schnellerer Reife zu bringen.

In diesem Zusammenhang gesehen, erhält Kleists Verteidigung Friedrichs auf der Berliner Ausstellung im Jahre 1810 erst ihre volle historische Beleuchtung. Diese Verteidigung — diese wenigen, anonym in Brentanos und Arnims Skizze eingeschalteten Sätze — nehmen eine Ausnahmestellung in Kleists Schriftstellertätigkeit ein. Er gab sich mit Kunstkritik sonst nicht

[1] Selbstbiographie II, 186.

weiter ab. Nicht weil es ihm an Interesse dafür fehlte, oder weil sein Geist der Affinität zur Bildkunst entbehrte. Im Gegenteil, sein Genie und seine hektische Phantasie besaßen die höchste bilderschaffende Kraft. In bilderschaffender Kraft steht der Dichter der „Penthesilea" dem der „Iphigenie" nicht nach.

Keiner hat in feurigeren Worten den Grundgedanken in Friedrichs Werk getroffen als Kleist in diesen anonymen eingeschalteten Zeilen. Wir kennen nicht ein Wort von Goethe über die Kunst der damaligen Zeit, das dem Glanz in Kleists Worten über Friedrich gleichkommt.

Wie Goethes Verhältnis zu Kleist den jüngeren Dichter gehemmt[1] hat und seinen Ruhm verzögert, hat Goethe wahrlich mit all seiner Sympathie für Friedrich[2] und „die Gedanken in seinen Arbeiten" nicht mitgeholfen sein Andenken zu sichern . . . Sie waren „in einem strengen Kunstsinn nicht durchgängig zu billigen", so lautete das Urteil Goethes. Kleist war ja auch der Jüngere; er gehörte selbst der neuen Generation an und stand dem Umschwung in Friedrichs Kunst näher.

„Eine Quadratmeile märkischen Sandes, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert" — diese Worte Kleists in ihrer knappen bildklaren Anschaulichkeit, zu einem so frühen Zeitpunkt im neunzehnten Jahrhundert gesprochen, beweisen im Grunde besser als alle äußeren Zeugnisse, in welch' nahem Verhältnis Kleist während seines Dresdener Aufenthaltes zu Friedrich gestanden hat. Und in der Tat liegt es ziemlich nahe anzunehmen, daß auch diese Worte Friedrichs Selbstreflektion abgelauscht sind: so echt spiegeln sie sein Wesen wieder, so völlig treffen sie seine Eigenart.

In einer Übersicht über die Kunstausstellung, in Kleists „Abendblättern", erwähnt Arnim, nachdem sie bereits geschlossen war, die beiden andern Arbeiten Friedrichs. Jedoch nur ganz kurz so: „die Wirkung seiner Winterlandschaft war meist entschieden, seine viel ausgezeichnetere Landschaft in Sepia wurde meist übersehen."

Ein Berliner Korrespondent, welcher der „Zeitung für die elegante Welt" vom 26. November den Ankauf der beiden Landschaften Friedrichs durch den Kronprinzen meldete, mit Hinzufügung der Kaufsumme von 450 Talern, nennt das eine Bild „Ein Seestrand", das andere „Ein Kirchhof". Das letztere Bild gab Friedrichs jungem Freund Theodor Körner den Stoff zu zwei Sonetten (sie sind noch nicht in seine kleine Gedichtsammlung „Knospen" vom Jahre 1810 aufgenommen), die Friedrichs „Todtenlandschaft" in romantisch-düstern „Geistertönen" widerspiegeln und dessen fromme Gedanken als Gnadenschimmer des ewigen Lichts durch die Finsternis des Winters, der Nacht und des Grabes deuten: „Nicht kalt bewundern soll ich — nein, ich fühle, und im Gefühl vollendet sich die Kunst —"

„Die Abtei im Eichenwald an einem Winterabend" wurde zusammen mit dem „Sonnenaufgang über dem Riesengebirge" vom königlichen Schloß in Wiesbaden im Jahre 1906 zur Jahrhundert-Ausstellung nach Berlin geschickt, allein in einem so jämmerlichen Zustand, daß das Bild nicht weiter gelangte als bis zur Werkstatt des Konservators Hauser. Die

[1] Vgl. Franz Servaes, Kleist, S. 100 ff., 154 f. und 160.

[2] Vgl. Tag- und Jahreshefte von 1808.

Maße sind fast genau dieselben wie bei dem „Mönch am Meer", zeigen die gleiche Breite von 1,70′, während das Winterbild eine Höhe von 1,11′ gegen 1,08′ des Strandbildes aufweist. Sie waren also als Gegenstücke gedacht, einander verwandt an Geist wie äußerer Gestalt. Die Naturstimmung in beiden Bildern hat denselben großen einfachen Ton, und die Farbtöne beider folgen aufeinander wie gleichartige horizontale Bänder. Zuerst, dem grauweißen Sand des Meeresufers entsprechend, die Schneedecke der Erde, durch die Dämmerung gedämpft. Dann der Eichwald, der seine mächtigen kahlen Kronen aus einem blauenden Nebelschleier empor in den schwindelnden Lichtschein des Abendhimmels hebt. Die Farbenharmonien sind um eine Oktave tiefer gestimmt — in die nächtlichen, die blauen und blaßblauen Töne, die Dominanten in dem Seebild, mischen sich im Nebelschleier hier die braunvioletten Tinten der Stämme und Kronen des Eichwaldes.

Die Schwermut brütet noch dumpfer über diesem Bilde. Als romantischer Dichter begnügt sich Friedrich nicht mehr mit der einsamen Gestalt als Staffage. Der eine Mönch am Strande ist hier zu einem Zug von Mönchen geworden, die einen Klosterbruder zu seiner letzten Ruhestätte tragen, während der Neumond seine bleiche Sichel auf den Abendhimmel hinter wuchtigen gotischen Kirchenfenstern einer Ruine zeichnet. Zu den Nachtgedanken und der Winteröde hatte Friedrich die Ruine seiner lieben Klosterkirche Eldena bei Greifswald gefügt und den Tod . .

In technisch-malerischer Hinsicht zeigt dieses Bild eine noch ungeübtere Hand als das Seebild. Es ist, wie ich nachweisen zu können glaube, noch früher angelegt als das Altarbild in Tetschen von 1808 und hat in noch höherem Grade als der „Mönch am Meer" den Charakter einer als Ölmalerei ausgeführten Sepiazeichnung. Der malerische Gedanke aber, die Naturstimmung, die er in diesem Bilde angeschlagen hat, ist nicht weniger interessant oder weniger wertvoll. Auch dies ist neue Kunst, die neue Aufgaben stellt, vor allem in ihrem Geist, in ihrem Naturgefühl, durch tiefen Ernst grundverschieden von dem fröhlichen Leichtsinn der Rokokokunst. Ihre ausgeprägte Empfindsamkeit — mit dem ganzen Register der Sentimentalität der Romantik in der Wahl des Motivs — die unserer Zeit so fern liegt und wie Empfindelei auf uns wirkt, verringert zwar seinen Kunstwert in unseren Augen, erhöht aber dafür den psychologischen und kulturhistorischen Wert des Bildes: die romantische Sentimentalität wird hier der Ausdruck für das Stimmungsleben eines schwer geprüften Volkes. Bei Friedrich jedenfalls war das Gefühl echt; sein schlichter Sinn kannte keinerlei „Ziererei". Der Druck der eisenharten Zeiten, die jahrelang auf dem deutschen Volk gelastet, hatten seine eigenen Lebenswunden offen gehalten und seinem weichen wunden Gemüt den düsteren Grundton gegeben.

Als Carus dieses Bild zusammen mit dem „Mönch am Meer" und dem „Riesengebirge bei Sonnenaufgang" im Jahre 1825 zum erstenmal im königlichen Schloß zu Berlin sah, hob er „die Abtei im Eichenwald" in seinem Tagebuch mit einem echt romantischen Ausbruch als „vielleicht das tiefsinnigste poetische Kunstwerk aller neuen Landschaftsmalerei" hervor. Nach Friedrichs Tod im Jahre 1840, ein halbes Menschenalter später, als Carus in seinem Nekrolog Friedrichs Landschaftskunst nach ihrem innersten Wesen würdigen will,

weist er nochmals auf die beiden Bilder von der Berliner Ausstellung des Jahres 1810, zugleich auch auf das Andachtsbild in Tetschen von 1808, als Stücke hin, „denen wir an eigentümlicher Schönheit und Tiefe des Gedankens in dieser Gattung durchaus nichts Verwandtes an die Seite zu setzen wissen". Und wo er in seinen „Briefen über die Landschaftsmalerei" Deutschlands Landschaftskunst in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts charakterisiert (in einem Kapitel mit der Überschrift „Wasserfall von Everdingen", das der zweiten Ausgabe vom Jahre 1835 hinzugefügt ist) ist seine Schilderung offenbar im wesentlichen durch Eindrücke von Friedrichs Kunst in diesen harten Kampfjahren bestimmt. Man fühlt Friedrichs Schwermut und romantische Empfindsamkeit durch Carus' Worte hindurch: „Wenn der moderne Künstler, eingeklemmt zwischen die Räder einer in heftigem und sonderbarem Umschwunge begriffenen Zeit und bei der Reizbarkeit des poetischen Gemütes, seine Wunden nur um so tiefer empfinden muß, so tritt eine Nötigung in ihm hervor, diesem Schmerz in seiner Kunst eine Stimme zu geben : . . daher der Ausdruck der Sehnsucht eigentlich vorherrschend ist in diesen Werken . . . . Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel und Winterbilder, sowie die Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau, sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz".

Um diese Seite von Friedrichs Stimmungsmalerei, die schmerzliche Sehnsucht und düstere Schwermut, hervorzuheben, konnte Carus in der Tat keine ausdrucksvolleren Proben wählen als seine beiden großen Bilder auf der Akademie-Ausstellung in Berlin vom Jahre 1810. Noch während sie ausgestellt waren, während sie Aufsehen und Streit erregten und Friedrich Ehre wie Geld auf der Ausstellung einbrachten, war er bereits in voller Arbeit an einem neuen Bilde von derselben Größe, das einen ebenso bedeutungsvollen Platz in seinem künstlerischen Lebenswerk einnimmt. Es ist „Das Riesengebirge bei Sonnenaufgang", das er unter dem Titel „Der Felsen mit dem Kreuze" auf die nächste Berliner Akademieausstellung vom Jahre 1812 schickte. In einer leicht lesbaren Bildschrift, die nicht weniger klar als der Gedanke in seinem Seebilde und in seinem Winterabend, sagt es uns, wo Friedrichs Schwermut Kraft suchte und Lebensmut fand. Der Gedankeninhalt des Bildes fällt im wesentlichen mit dem biographisch und kunsthistorisch ebenso interessanten Andachtsbild für das Tetschener Schloß vom Jahre 1808 zusammen, das Carus hervorhebt. Hier auf dem Hochgebirgsbild aber hat Friedrich die Naturstimmung sicherer wiedergegeben und die malerische Aufgabe mit weit größerer Überlegenheit gelöst. Dieses Bild hat bereits eine viel höhere Stufe absoluten Kunstwertes erreicht.

Friedrichs Angehörige bewahren noch ein Exemplar der „Knospen" des jungen Theodor Körner in der Originalausgabe von 1810 mit der Widmung: „Meinem Freunde Friedrich — Theodor Körner." Diese Gedichtsammlung enthält auch einen kleinen Kranz von Gedichten mit dem Titel „Erinnerungen an Schlesien" von seiner Fußwanderung im Jahr 1809. Eins davon, ein Sonett, hat die strahlende Überschrift: „Sonnenaufgang auf der Riesenkoppe". Bereits im folgenden Sommer, Juli 1810, finden wir Friedrich in Begleitung seines neuen Freundes, des Malers Georg Kersting, auf einer Fußwanderung in Schlesien. Mit das Ergreifendste für ihn auf dieser Wanderung muß die Aussicht gewesen sein, die sich vor

ihm ausbreitete, als er auf der höchsten Koppe des Riesengebirges stand, wo der Nachtnebel noch wie ein Schleier über den endlosen Wellenkämmen der Bergketten lag, die Talsenkungen füllte und feuchtkalt über die Höhenzüge glitt — bis der ganze Osthimmel ohne eine Wolke, nur von florleichten Dunststreifen verschleiert, nach und nach in dem fahlen weißgelben Licht des Morgengrauens erglühte, während das Nebelmeer über den Bergkämmen fern und ferner immer mehr die Farbe eines blassen, grauweißen, mit Rosa vermischten Lila annahm — farbiger und farbiger gegen den Horizont hin und den Lichtschein des Morgenhimmels: den Vorboten des Sonnengottes. Diesen Anblick hielt Friedrich auf seinem Bilde fest. Was Körners Gedicht nur als Thema gab, als eine Verheißung, das erfüllte Friedrich: die Größe des Hochgebirges und die Andacht des Sonnenaufgangs darzustellen.

Er wurde noch zeitig genug fertig mit dem Bilde, um es im Frühling 1810 auf die Akademieausstellung in Dresden schicken zu können, jedoch nur wenige Tage, bevor die Ausstellung geschlossen wurde. Ein Korrespondent, der dies der „Zeitung für die elegante Welt" vom 6. April mitteilt, schreibt, daß ganz Dresden eine Wallfahrt nach der Ausstellung antrat, um das Bild zu sehen, und daß alle davon ergriffen wurden.

Gottfried Schadows Buch „Kunstwerke und Kunstansichten" enthält bekanntlich eine wertvolle Ausführung über Friedrichs „Riesengebirge bei Sonnenaufgang". Persönlich scheint der ausgezeichnete Bildhauer und Zeichner wenig Sympathie für Friedrichs Kunst empfunden zu haben. Seinem positiv-nüchternen Sinn lag das romantisch Gefühlvolle nicht. In seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1810 erwähnt er Friedrichs umstrittene Bilder — die gerade die Grundlage für dessen Ernennung[1] zum Mitglied der Berliner Akademie bildeten — mit keinem Wort —, vielmehr scheint er in folgender Bemerkung Abstand von ihnen genommen zu haben: „Im Fache der Landschaft waren das Beste zwei vaterländische Gegenden von Lütke", — diesem wenig persönlichen und uninteressanten Vertreter der Hackertschen Veduten-Kunst mit der Schminke eines Claude und der alten Meister. Vom Jahre 1812 enthält Schadows Tagebuch eine trocken objektive Mitteilung über eine Äußerung des Königs,[2] die vor Friedrichs Hochgebirgsbild fiel, als er Seine Majestät am Eröffnungstage, dem 25. September, durch die Säle der Akademieausstellung führte. „Bei der Landschaft von Friedrich in Dresden, dem „Felsen mit dem Kreuze", sagte der König: Das ist ein schön Bild; als Ich nach Töplitz reisete, war ich früh auf und gedachte die schöne Gegend zu sehen; aus dem Thau ragten die Hügelspitzen hervor, und machte grade diese Wirkung einer Meeres-Oberfläche, und meine eigentliche Absicht war vereitelt; wer es nicht gesehen hat in der Natur, denkt, es ist nicht wahr." Soweit der König; Schadow fügte hinzu: „Die Künstler waren sämtlich der Meinung, Friedrich habe da etwas aus seiner Phantasie gemalt."

In dem Grade neu war Friedrichs Hochgebirgsdarstellung.[3] In der Tat, soweit meine Kenntnis der modernen Landschaftsmalerei reicht, ist das Werk das erste poetisch ganz durch-

---

[1] Friedrichs Mitgliedsdiplom, erst am 18. März 1810 ausgefertigt, trägt die Unterschriften: Frisch, Direktor, und Gentz, Sekretär.

[2] Vgl. auch „Zeitung für die elegante Welt" Nr. 214 vom 26. Oktober 1812.

[3] „Hochgebirge" nicht im geographisch-geologischen, sondern im poetisch-malerischen Sinne gebraucht.

geistigte und künstlerisch abgeklärte Hochgebirgsbild mit modernem Stimmungsgehalt, das die Kunstgeschichte kennt. Hier ist die Malkunst bei knapper und klarer Form, auf einer verhältnismäßig primitiven Entwicklungsstufe, zur poetischen Stärke und zur Höhe der Empfindung von Rousseaus und Goethes Naturlyrik gelangt.

Die Wirkung ist mit den einfachsten Mitteln erzeugt, in einer „gebundenen" Farbenwahl, die an eine farbige Zeichnung gemahnt. Am besten charakterisiert man das Bild als eine Ölmalerei im Sepia-Stil. Das Naturmotiv — die wenig ausgeprägten Lokalfarben: der Nebelschleier, der Flechten- und Moosteppich, das Gestein — eigneten sich besonders für diese Behandlungsweise. Nur hier und dort, wo Berghänge mit Wald oder Grasboden und Gebüsch bedeckt, durchschimmern, ahnt man einen Schein von Grün. Ist die Erde öde, so erhält dafür das mild spielende Licht des Himmels in Luft und Nebelschleier ein um so reicheres Leben.

Allein die Naturstimmung war nicht alles für Friedrich. Recht verstanden, war sie ihm nicht einmal die Hauptsache. Ohne der Natur auch nur durch einen Zug Gewalt anzutun — allein dadurch, daß er das Kreuz zum Morgenhimmel aufragen läßt, verwandelt er die Naturstimmung zu einem beredten Ausdruck des Tiefsten in seinem Bewußtsein: für seinen Christenglauben und seine Vaterlandsliebe.

Die stark hervortretende Vordergrundpartie, „das Kreuz auf dem Felsen", ist in ihren Hauptzügen nichts anderes als das Andachtsbild von 1808, das der Künstler in die Hochgebirgsdarstellung eingefügt hat. Solange ich das Riesengebirge noch nicht aus eigener Anschauung kannte, war ich der Meinung, daß diese sich hoch türmende, ruinenähnliche Bergkuppe, die, anscheinend unorganisch, den langgestreckten Linienzug des Bergkamms mit ihrem lotrechten Umriß unterbricht, mit der geologischen Beschaffenheit des Gebirges nicht übereinstimme. Doch schon auf dem Höhenrücken über der Kirche Wang, unterhalb der Prinz-Heinrich-Baude, wo die Riesenkoppe zur Linken thront, erhob sich vor uns eine solche Partie, ganz, wie wir sie von Friedrichs Bild her kannten.

Und nun das Kruzifix — —? Vor mir liegt eine Ansichtskarte, die ein deutscher Freund mir geschickt hat: „Rachel, Bayrischer Wald", mit einem mächtigen, auf Bauernart zusammengezimmerten Kruzifix im Vordergrunde, Friedrichs Motiv in den wesentlichen Grundzügen so verblüffend ähnlich, daß mein Freund unwillkürlich fragte: „Aber Friedrich war wohl nicht im Böhmerwald?"

Anders verhält es sich mit der Staffage, dem jungen Weib, das hochaufgerichtet in seiner hellen leichten Empire-Tracht den rechten Arm um den Stamm des Kreuzes geschlungen hat, um einem älteren Manne hinter sich heraufzuhelfen, — — ein Symbol, das Wilhelm von Kügelgen in seinen „Jugenderinnerungen" auf das Verhältnis seiner Eltern zu Christus anwendet.

Man kann diese religiöse Staffage mit dem dürftigen Kreuz, mit ihrer bewußt unterstrichenen „Absicht" und der kleinlichen Ausführung kindlich finden, ja sogar kindisch. Man kann sogar zugeben, daß das Bild ohne die Bergkuppe mit dem Kreuz — die den Linienrhythmus unterbricht und den Gedankeninhalt bis zu einem gewissen Punkte teilt — als Naturlyrik

allein, als unmittelbarer Ausdruck für die Poesie des Hochgebirges und des Sonnenaufgangs, von größerer Gesamtwirkung sein würde.

Und dennoch! Gerade wie es jetzt ist: ein unverhüllter Ausdruck für den Glauben des Künstlers, offenbart es psychologisch einen tragenden Grundgedanken in Friedrichs Künstlerleben wie in dem geistigen Gepräge seiner leidenden und kämpfenden Zeit. Und tiefer erfaßt, steigert diese kindlich unverhüllte Glaubensfreudigkeit die Macht der Naturstimmung und gibt seinem Hochgebirgsbild in der Tat einen erhabenen Inhalt. Es wird Friedrichs Morgenhymne an Gott. Und sein Vaterlandsgesang, Luthers alte Kampfhymne „Eine feste Burg ist unser Gott", wird in Friedrichs Sprache zu Bildkunst umgewandelt.

In Schwedisch-Pommern geboren, also schwedischer Untertan, fühlte Friedrich sich weder als Preuße noch als Sachse. Sein geistiges und eigentliches Vaterland reichte „soweit die deutsche Zunge klingt". In Friedrichs Bewußtsein wirkte hier dasselbe psychologische Gesetz wie bei seinem Landsmann und Freund Ernst Moritz Arndt. In Arndts „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann" aus dem Sommer 1812 und in seinen Kriegsliedern von 1813 erhält die Losung des Freiheitskrieges „Gott, König, Vaterland" die größere und breitere Form: „Gott, Freiheit, Vaterland" — und im selben Geiste schrieb auch sein großer Kampfgenosse, der stolze deutsche Reichsfreiherr von Stein beim Ausgang des Jahres 1812: „Ich habe nur Ein Vaterland, das heißt Deutschland".[1]

Hier oben auf der Höhe der Riesenkoppe — wo Gustav Reichard ein halbes Menschenalter später die Melodie zu Arndts Lied „Was ist des deutschen Vaterland?" dichtete — stand jetzt Friedrich mit seinem Freunde Kersting. Es war, als läge ganz Deutschland von den Alpen bis zu den Küsten der Nord- und Ostsee vor ihren Blicken ausgebreitet. Er stand hoch über dem Nachtnebel im aufsteigenden Licht des Morgengrauens — — und ihn erfüllte tröstende Zuversicht: auch sein unterdrücktes Volk sollte die Morgenröte seiner Freiheit aufgehen sehen — hier sind noch Berggipfel, die fest stehen und Sonne haben.

In dem Dresdener Brief der „Zeitung für die elegante Welt", der von dem ungewöhnlichen Aufsehen und der Bewunderung berichtete, die das Bild auf der Frühjahrsausstellung der Akademie erregte, heißt es von dem Kreuz: „Die symbolische Andeutung ist auch dem stumpfsinnigsten Beschauer leicht zu erfassen. Aber der denkende Künstler weiß sehr gut, daß diese Kunstsymbolik nur dann einen bleibenden Wert hat, wenn auch ohne sie das Gemälde alle Kunstforderungen erfüllt." Und der verständige Kritiker sah diese Forderungen in Wirklichkeit erfüllt; er fand „auch einen hohen artistischen Wert" in Friedrichs Bild.

Nach vielen Anzeichen zu urteilen, muß es auch in Berlin auf der Ausstellung der Kunstakademie im Spätherbst 1812 allgemeines Aufsehen erregt und zahlreiche Bewunderer gefunden haben. Außer in einem Berliner Brief der „Zeitung für die elegante Welt" vom 26. Oktober und der „Vossischen Zeitung" vom 31. Oktober finden wir dieses Bild wenigstens indirekt in einem Briefe[2] von Arnim erwähnt, in dem Brentano über die Ausstellung des Jahres berichtet. Er schreibt: „Friedrich zeigt sich diesmal mannigfaltiger, doch habe ich

[1] Siehe Max Lehmann: Scharnhorst II, 558.

[2] Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearbeitet von Reinhold Steig. S. 305.

noch mehr bei ihm gesehen in Dresden und recht deutlich gefühlt, daß alles Absonderliche an ihm keine Ziererei, sondern in seiner Ausbildung begründet." Man ersieht daraus, daß das Gefühl der Unsicherheit Friedrichs Kunst gegenüber, das Arnim zwei Jahre vorher mit Brentano geteilt hatte, jetzt einer richtigeren Würdigung gewichen war.

Aber Kleist war nicht mehr, — man vermißt dieses Mal seinen Feuergeist und Seherblick. Wenn die Schönheit gerade dieses Bildes und dessen tiefster Sinn jemand ergreifen sollte, hätte es doch ein Arnim sein müssen —, ihn, der Luthers „Kriegslied des Glaubens" in des „Knaben Wunderhorn" aufgenommen hat. Und nicht genug damit: unter den Kriegsliedern, die Arnim gedichtet hatte und während des Feldzuges von 1806 unter die preußischen Soldaten verteilte, hatte er „Eine feste Burg ist unser Gott" in die preußische Soldatensprache[1] umgesetzt. Zum Beispiel, wenn er in der letzten Strophe die Worte „Parol, Kommandowort" einflicht, so daß die ganze Strophe nun lautet:

„Lob, Ehr und Preis sey seiner Macht,
Er wacht und schildert Tag und Nacht,
Daß alles geht aufs Beste,
Jesus ist sein Wort,
Parol, Kommandowort,
Ihn ruft Wacht zu Wacht
Zum Trost durch die Nacht
Bis alle Vögel ihm singen." —

Was wollte Friedrich mit seinem Kreuz auf dem Felsen denn anderes, als das Banner des Kreuzes und der Erlösung hoch über sein leidendes Vaterland erheben!

So himmelweit verschieden Friedrichs sanftmütige Sprache in diesem Bilde von Kleists Sturmseele war, so bestand im Grunde doch eine innige Verwandtschaft im Wollen und in den Zielen beider.

Im Geiste sehen wir ein Bild der „Germania" auf dem Felsengipfel vor uns, wie die Phantasie Kleists sie erschaffen, in seinem Aufruf an das deutsche Volk vom Frühling 1809, dem Kaiser von Österreich in den Kampf gegen den Unterdrücker zu folgen, — zum Siege oder in den Tod:

„Hoch auf den Gipfel der Felsen soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Tal! Dich, o Vaterland, will sie singen; und deine Heiligkeit und Herrlichkeit... Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich, mit hochrot glühenden Wangen, unter die Streitenden mischen ... und ihnen des Todes Verachtung ins Herz gießen — —" Diesem Bilde aus Kleists starker Phantasie, des Krieges heiliger Furie Gestalt zu geben, reichte Friedrichs zarte Malkunst nicht aus. Aufgaben wie diese waren der französischen Romantik, einem Delacroix, vorbehalten.

Kleists in mannigfachem Facettenglanz strahlenden Geist hätte Friedrichs schlichte Einfalt in tiefem Gemeinschaftsgefühl begrüßt. „Für die großen Dinge gehören Kinderaugen und

[1] Siehe R. Steig: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. I. Band, S. 201 f.

Kinderherzen," hatte schon Ernst Moritz Arndt 1806 in seinem „Geist der Zeit" gesagt, und seine Worte fanden Widerhall bei Kleist. In seinem „Katechismus des Deutschen" vom Jahre 1809, in dem Kapitel von der „Erziehung des Deutschen", weist auch Kleist „auf die geheimnisvolle Kraft der Herzen" hin.

Was das Christentum für Kleist in seinen eigenen Lebensschicksalen auch gewesen sein mochte — viel oder wenig — eines ist sicher: Kleist hat ganz ebenso wie seine Geistesverwandten und seine Kampfgenossen in dem wiedererwachten Glaubensleben ein Aufleben der tiefsten und stärksten Kräfte des deutschen Volkes gesehen, derselben grundlegenden Kräfte, die Luther den inneren Halt des Gewissens vor Gottes Angesicht gegeben und seinen Siegesmut gestärkt hatten, den gewaltigsten Mächten der Welt zu trotzen. Auch bei Friedrich hatte Kleist während ihres gemeinsamen Lebens in Dresden das Hervorbrechen der „alten geheimnisvollen Kraft der Herzen" gesehen. Deshalb gab er, zusammen mit Adam Müller, in seiner Zeitschrift „Phöbus" auch der Verteidigung Friedrichs Raum, als der alte Rationalismus mit Baron von Ramdohr in seinem frommen Andachtsbilde mit dem Kreuz auf dem Felsen „Mystizismus" witterte.

Für das Bewußtsein jener Zeit war das Christentum einer der ersten Einsätze in der Entwicklung zum Anbruch einer neuen Zeit, und das Christentum hatte für dieses Geschlecht wieder etwas von dem Glanz des Neuentdeckten. Das Kreuz — nicht der Stern der Ehrenlegion — ward das Zeichen für den Freiheitskampf: für Deutschlands „heiligen Krieg".

Dies ist der Sinn von Friedrichs „Kreuz auf dem Felsen" im Lichte der Geschichte seines Vaterlandes. Und in seinem eigenen Lebensschicksal: seine Rettung aus dem Schiffbruch des Lebens, seine Aufrichtung von den Selbstmordgedanken, sein Trost im Zweifel an seine Künstlerkraft. Friedrich gewann sein Leben und den Mut zum Leben, auch hierin ein Gegenbild zu Kleist,[1] durch seinen Glauben wieder.

Es war nicht das eigentliche, das alte Berlin — das Berlin Nicolais —, das Friedrichs Kunst auf den Ausstellungen der Jahre 1810 und 1812 mit Wohlwollen und Bewunderung aufnahm. Es scheinen, schon nach Schadows kühler Haltung zu urteilen, auch nicht die Berliner Künstler gewesen zu sein. Wenige Jahre später, 1815 und 1816, beschloß Lütke (den Schadow Friedrich vorgezogen hatte), einen jungen Landschaftsmaler[2] von der Liste der Akademieschüler zu streichen, weil er als ein „großer Verehrer seines ersten Lehrers, des Herrn Friedrich in Dresden, an den jetzt herrschenden mystischen Prinzipien in den Kompositionen" mehr Gefallen fand, „als an den ungekünstelten und gefälligen Wahrheiten der Natur". Hiernach kann der Schluß sogar ziemlich nahe liegen, daß Friedrichs Ernennung zum Mitglied der Berliner Akademie vielleicht eher höherer Gunst als der unmittelbarem Initiative der Akademieprofessoren zu verdanken war und möglicherweise nicht ohne einen patriotisch-politischen Nebenzweck erfolgte: einen glühenden Freund des deutschen Vaterlands und Todfeind des Unterdrückers, einen Untertan (Untertan hier im weiteren Sinne genommen) von

---

[1] Vgl. Franz Servaes, H. v. Kleist, S. 23, 28, 38.

[2] G. J. Kern, Blechen in Berlin I, in „Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1909, S. 437; vgl. Kerns Monographie über Karl Blechen, S. 143.

Napoleons treuem Bundesgenossen, des Königs von Sachsen, zu ermuntern. Durch Männer wie Kleist, Rühle, Pfuel — einer Tradition in Friedrichs Familie nach sogar Scharnhorst — hatte er Verbindungen, die bis in die nächste Umgebung des Königs und des Kronprinzen reichten.

In diesen Kreisen, die einen Ring zur Befreiung von fremden Joch um Preußens König geschlossen, war Friedrich geistig heimisch durch seinen Vaterlandssinn und seine fromme Kunst. In den Kreisen, die Reinhold Steig uns in „Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe" vorführt: unter den preußischen Patrioten, in der Kriegspartei, der „christlich-deutschen Tischgesellschaft", „die auf Arnims und Adam Müllers Anregung gestiftet wurde und in ihrer dichten Reihe eine so große Summe von Preußens und Deutschlands edelster Geistes- und stärkster Willenskraft in Dichtung und Wissenschaft, in dem großen Werk des Friedens und des Krieges umspannte."

Nicht immer hat das Laienurteil unrecht. In der Beurteilung von Friedrichs „Riesengebirge bei Sonnenaufgang" hat das königliche Laienurteil Schadow und den andern Berliner Künstlern gegenüber recht behalten, die in seiner großzügigen Wirklichkeitsschilderung ein Traumbild aus Friedrichs mystischer Phantasie erblickten. In der Erfahrung des Selbsterlebten besaß der König die Bedingung, die Tiefe und Echtheit von Friedrichs Naturgefühl zu erfassen, eine Bedingung, die den Künstlern fehlte.

Auf der Ausstellung im Jahre 1810 war es der Kronprinz, der kunstliebende, romantische junge Schwärmer, der Friedrichs beide düster-schwermütige Gemälde: „Der Mönch am Meer" und die „Klosterruine im Eichenwald" kaufte. Im Jahre 1812 erwarb der König dann selbst das „Kreuz auf dem Felsen" — gerade in dem welthistorischen Augenblick, da Napoleons Stern nach dem Brand von Moskau im Sinken war: das Kreuz in einer neuen Morgenröte, als Banner hoch oben auf dem höchsten Bergkamm des Riesengebirges, hoch über Schlesiens Tälern und Auen; — dort, wo Preußens König den Aufruf an sein Volk aussandte, wo die Freischaren — darunter auch Körner und Kersting — unter Lützows Fahnen zusammenströmten; dort, wo Blüchers schlesisches Heer sich sammelte, um wie ein tosender Bergstrom „über diese Franken her"[1] loszubrechen.

[1] Kleists Ausdruck. Vgl. Kleist: Germania an ihre Kinder.

* *
*

Die Neigung für symbolische und allegorische Gedanken, für eine Bilderschrift von „Hieroglyphen" mit untergelegtem Doppelsinn, die der deutschen Romantik im Blute lag, erhielt weitere Nahrung durch die Furcht vor der Zensur und vor den Spionen des Unterdrückers, die ihre totbringende Hand über Deutschlands Presse legten.

Dieser erniedrigende Druck gab auch Kleist den Tod in dem verzweifelten Kampf, seine „Abendblätter" und sich selbst über Wasser zu halten.

Die gleiche Furcht lehrte die „lebendige Kunst" der Zeit, nicht nur die damalige Literatur und Presse, eine List, erfinderisch Ausdrucksformen zu wählen, die für die Eingeweihten verständlich waren, ohne den Argwohn der Spione zu wecken. Schon aus Runges letzter Lebenszeit[1] kennen wir Proben davon: seine beiden Umschläge für Perthes' „Das Vaterländische Museum" und Major von Schills Bildnis als Treffbube in Runges Kartenspiel. Eine noch eigentümlichere Probe gibt ein Bild Friedrichs, das durch ein paar Zeilen von Goethe auf einem Zettel an Heinrich Meyer vom 2. Januar 1813 eine genaue Datierung erhält: gerade an dem entscheidenden weltgeschichtlichen Wendepunkt, da Napoleons Heer auf den Schneefeldern Rußlands vernichtet war.

Goethes Zeilen galten einem jungen Maler, dem Sohn eines Kammerdieners am Hofe zu Weimar, und lauten so: „Hat etwa Lieber von Dresden an Sie geschrieben? Der Vater ist wieder mit seinen alten Lamenten und seinen immer fertigen Schreiben ad Sereniſſimum in der Tasche bey mir gewesen. Friedrich soll sich mit dem jungen Menschen verzürnt haben. Der Vater wußte nicht genau zu sagen warum. Soviel ich verstehen konnte, war es um eine Nebelkrähe und beschneyte Tannenbäume — —"

In Putbus auf Rügen, im Schloß des Fürsten, hängt ein Olgemälde von Friedrich, das Licht auf das psychologische Moment in diesem eigentümlichen Streite wirft. Das Bild war im Herbst 1814 in der Berliner Akademie ausgestellt (eine ähnliche Komposition in Sepia nach einer Mitteilung an das „Journal des Luxus und der Moden", Seite 360, bereits im Frühling desselben Jahres in Dresden).

Es ist Dämmerung: ein Rest von Tag im Verein mit dem Mond leuchtet in einem leichten Puder von Neuschnee auf der Erde und auf den Nadeln des Tannenwaldes. Der Bildrahmen verbirgt die Mondscheibe, aber ihr Schein spielt mit Perlmutterschimmer in den Florwolken des Himmels über den Baumwipfeln. Ein Krieger mit Helm und kurzem Mantel geht auf das Dunkel des Waldes zu. Auf einem abgehauenen Baumstumpf im Vordergrund sitzt ein Rabe, schlägt mit den Flügeln und krächzt in den Wald hinein. Der Fürst hatte seinerzeit in seinem Katalog vermerkt: „Der Tannenwald, auf Leinwand, hoch 2 F. 2 Z., breit 1 F. 6 Z., von Friedrich . . ., das Bild wurde vom Meister gekauft, nachdem es auf einer Ausstellung zu Dresden allgemeinen Beifall gefunden und vorteilhaft recensiert war. Es ist eine Winterlandschaft; der Reiter, dessen Pferd schon verloren ging, eilt dem Tod in die

[1] Charakteristisch für die Auffassungsart und Ausdrucksweise der Zeit ist Savignys Mitteilung in einem Brief an Jacob Grimm vom 27. April 1814: „Hier hat jemand den ‚Fischer und sine Fru' aus Ihrem Buch (also Runges Märchen) besonders drucken lassen, was als Biographie Bonapartes stark gekauft und gelesen wird." (Mitgeteilt von R. Steig in Brandl und Toblers Archiv, 1903, Seite 9.)

Arme, ein Rabe krächzt ihm das Todtenlied nach. Auch dies Bild ist wie fast alle des Meisters mystisch, schauerlich und trübe."

Dresden muß hier irrtümlich für Berlin angenommen sein. Ein Satz in der „Vossischen Zeitung" vom 8. Dezember 1814, den der Fürst offenbar gekannt hat, gibt den Sinn des Bildes in mehr unverhüllter Form: „Einem französischen Chasseur, der einsam durch den beschneiten Tannenwald geht, singt ein auf einem alten Stamm sitzender Rabe sein Sterbelied."

Die überwältigenden Eindrücke von den Weltereignissen der letzten Wochen haben diese Idee in Friedrichs Einbildungskraft erzeugt. Vor vierzehn Tagen hatte Napoleon, von nur wenigen Getreuen gefolgt, in Dresden Halt gemacht, indes seine Hunderttausende hinter ihm bis auf wenige Zehntausend zusammengeschmolzen waren; zerstreute, flüchtige Scharen, halberfrorene, ausgehungerte Gestalten, gleich einem Maskenzug des Todes, ein Gegenstand des Mitleids und des Hohns der Volksphantasie:[1]

„Trommeln ohne Trommelstock,
Kürassier im Weiberrock,
So hat Gott sie geschlagen,
Mit Roß und Mann und Wagen."

Des frommen Friedrich Gedanke in diesem Bilde ist boshaft, trifft hinterrücks wie eins von Kleists gehässigsten Epigrammen, voll Schadenfreude und Grimm wie sein „Kriegslied der Deutschen".

Auch Friedrich sieht in dem unstäten Flüchtling nichts anderes als eines der Raubtiere, die aus seinem Vaterland ausgerottet werden mußten mitsamt ihrer ganzen Brut — wie Kleist singt:

„Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche,
Brüder, nehmt die Keule doch,
Daß er gleichfalls weiche."

Friedrichs „Nebelkrähe" bot wahrlich genügend starken Stoff zu einem Bruch zwischen Goethes jungem Schützling und dessen Lehrer, falls ihre politischen Ansichten auseinandergingen. Goethe selbst glaubte ja damals noch an den Glückstern Napoleons und warnte davor ihm zu trotzen.

Die „literarische" Staffage in dem Bilde ist von Interesse durch den Einblick, den sie uns in Friedrichs seelisches Empfinden gewährt, wie auch als Beitrag der Malerei zur Zeitstimmung. Künstlerisch erhöht sie natürlich weder den Wert des Bildes, noch schmälert sie ihn. Sein Kunstwert wird von dem echten und tiefen Naturgefühl getragen, das es zu einem der eigentümlichsten und schönsten Werke des Künstlers aus diesen frühen Jahren macht.

Eine Skizze zu einem Nachruf für Friedrich von seinem treuen Freund und Bewunderer Johann Claussen Dahl enthält einige Zeilen in bezug auf Friedrichs Kunst gerade aus diesen

[1] Treitschke I, S. 397.

welthistorischen Jahren, wie wir sie jetzt kennen gelernt haben: „C. D. Friedrich ist keineswegs ein Liebling des Glücks gewesen und es erging ihm, wie es so oft den tiefsten Naturen in ihrem Leben ergeht, sie werden von wenigen richtig verstanden und von den meisten falsch. Die Zeit sah in seinen Bildern konstruierte Ideen ohne Naturwahrheit. Darum kauften viele seine Bilder nur mehr als Kuriositäten oder weil sie, vornehmlich während der Zeit der Freiheitskriege, eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige, unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen und die Befreiung Deutschlands vom Druck des fremden Joches eingreift."

Unter Friedrichs Papieren finden sich drei Gedichte aus dieser großen Zeit im Entwurf und in sorgfältiger Reinschrift. Dem Hochdruck der Stimmung, die auf ihm und dem Kern des deutschen Volkes lastete, mußte er auch in Worten Ausdruck geben. Sie sind von Bedeutung für Friedrichs Lebensschilderung und sollen hier mitgeteilt werden, um so mehr, als sie ein Licht auf seine Kunst werfen. Das erste dieser Gedichte hat zur Überschrift: „Nach der Befreiung von Dresden von den Franzosen." Es lautet in seinem alttestamentarischen Prophetenstil:

„Lasset uns singen ein hohes Lied, ein Lied voll Dankbarkeit und Liebe.
Lobsinget dem Herrn, ihr Befreiten; lobpreiset seine Güte für und für.
Denn er hat gnädiglich abgewendet von uns die Not, da wir flehten um Hilfe; er hat erhört unser Schreien und verjaget unsere Feinde.
Sie sind in Staub getreten, die Schnöden, so seiner vergaßen und nicht achteten.
Der Heimat eilen sie zu, die Flüchtigen, vom Schwerte des Nordens verfolgt; vom Fluche des Allmächtigen getroffen.
Zertreten sind die Saaten, verheeret die Früchte der Felder; Städte und Dörfer in Schutt und Asche verwandelt mit frevelnder Hand.
Aber der Zorn Gottes ruht schwer auf ihnen, vom Hunger gequält, ohne Obdach und Hilfe, ohn' Mitleid und Erbarmen hauchen sie des Lebens letzten Atem aus."

Das nächste Gedicht lautet:

„Deine Hand, o Herr, züchtigt uns hart, aus Süden und Osten sendest du Peiniger zu uns.
Wir möchten schier im Elend vergehen, wende ab von uns deinen Zorn.
Schnöde Willkür hält das Zepter und die Habsucht führt das Regiment.
Die Freude ist von uns gewichen seit Jahren; unter dem Druck der Fremdlinge seufzen wir.
Wir flehen zu dir, o Herr, der du uns befreiet hast vom Joche der Franzosen; erlöse uns auch von den Russen.
Daß der Arbeiter erfreue sich seiner Müh' und genieße deines Segens Fülle im Frieden.
Gieb Regen und Sonnenschein zu seiner Zeit, daß alles blühe und Früchte bringe. Und lasse ferner nicht zu, daß wilde Horden verwüsten unsere Felder und Fluren.
Wir haben in deinem Zorn erkannt, daß du der Allgewaltige bist; laß uns auch in deiner Liebe sehn, daß du der Allgütige bist, und sei uns gnädig, sei uns gnädig, o Herr, und erhöre uns."

Die Furcht, daß ein russisches Joch das französische ablösen könnte, teilte ja Friedrich zum Beispiel mit Goethe.

Der Sieg war errungen, der Feind auf der Flucht. Allein ein Druck lastete immer noch auf den Gemütern und dämpfte die Freude: die Furcht vor den Horden aus dem Osten und die Trauer um das Blut, das der Sieg und der Kampf gekostet — soviel edles junges Blut! — auch Friedrichs junger Freund, Theodor Körner, war gefallen. Diesem Gefühl hat Friedrich in dem dritten Gedicht Ausdruck gegeben, das das bedeutendste ist, auch weil es mit seiner Bildidee aus Kleists „Hermannsschlacht" so ganz zusammenklingt. Betrachten wir zuerst die Bilder.

„Das Grab des Arminius" von Friedrich finden wir mehrfach in der Presse seiner Zeit erwähnt, nachdem seine beiden „Arminius"-Bilder im Frühling 1814 auf einer improvisierten Kunstausstellung in Dresden ausgestellt waren, die der russische Generalgouverneur Fürst Repnin am 24. März in den Sälen der Akademie eröffnete, um den Jahrestag des festlichen Einzugs Kaiser Alexanders in Sachsens Hauptstadt zu feiern: „an dem Tage, wo Sachsens und Europas schützender Genius, Alexander, einst den Thron zur Beglückung der europäischen Menschheit bestieg." Dies Zitat stammt aus einem Rückblick auf die Ausstellung in den „Beiträgen" zum „Dresdner Anzeiger" vom 5. August mit der charakteristischen Uberschrift „Patriotische Bilder". Es wagten sich jetzt Bilder ans Tageslicht, die sich aus Furcht vor Napoleons Spionen im Winkel verborgen gehalten hatten; dies wird ausdrücklich von einer Skizze von Prof. Hartmann mit dem Text aus der Offenbarung berichtet: „Und ich sah, und siehe, ein fahl Pferd; und der darauf saß, dess Name hieß Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen ward Macht gegeben zu tödten das vierte Theil auf der Erde, mit dem Schwert und Hunger, und mit dem Tod, und durch die Tiere auf Erden." Die Skizze, so wird weiter erzählt, „sey schon im Mai 1813 entworfen worden." „Gerade in diesem Monat ergossen sich die französischen Heer- und Heuschreckenscharen mit allen Schrecknissen und Drangsalen eines Vernichtungskrieges über Dresdens Elbparadies."

Eine Allegorie von Gerhard von Kügelgen schildert den Sturz Napoleons. Wie ein Jupiter mit dem Donnerkeil in der Hand und einer Schlange um den Arm wird der lorbeergekrönte Imperator von der Lanze des Rächers in den Schwefelpfuhl gestoßen. Durch das große russische Georgskreuz auf seinem Brustpanzer und durch andere Embleme ist „der siegende Genius sinnreich als Symbol der drei verbündeten Hauptmächte bezeichnet".

In dieser Gruppe „patriotischer Bilder" finden wir Friedrichs zwei Kompositionen mit dem Vorwurf aus Kleists „Hermannsschlacht".

Das ältere von ihnen — kürzlich von der Bremer Kunsthalle erworben — ist finster wie Kleists Motto zur Hermannsschlacht:

„Wehe mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schooß, mir, deinem Dichter verwehrt."

Und die Grundstimmung in dem Bilde kann nicht besser ausgedrückt werden, als durch diese Zeilen aus seinem „Letzten Lied":

„Und nur wo einsam unter Tannenzweigen,
Zu Leichensteinen stille Pfade fliehn,
Wird Wanderern, die bei den Toten leben,
Ein Schatten deiner Schön' entgegenschweben."

Es ist zu einer Zeit gemalt, als es noch das Sicherste war, gedämpft zu reden, im verborgenen Doppelsinn des Rätsels. In Zeit und Absicht steht das Bild dem „Tannenwald mit dem Raben" nahe (als Sepiazeichnung auf derselben Ausstellung ausgestellt).

Das Grabmal trägt noch nicht des Arminius Namen, nur die Inschrift:

„Deine Treue und Unüberwindlichkeit als Krieger sey uns immer ein Vorbild."

Ein Krieger in goldenem Helm und kurzem blauen Mantel — gleich dem Krieger auf dem Bilde mit dem Raben — ein Römer = Franzmann, ein Varus = Krieger wie der Kleists — steht Wache. Von dem Grabe im Schatten der Waldestiefe weht der kalte Hauch des Todes ihm entgegen. —

Das ist nicht Friedrichs — nicht Deutschlands „letztes Lied": es ist, als würden die Geister der Abgeschiedenen heraufbeschworen, um in den Schlachten voranzugehen.

Auch auf dem nächsten Bilde von Arminius' Grab, das jetzt der Hamburger Kunsthalle einverleibt ist, finden wir wieder den Krieger mit dem Goldhelm. Hier sind es zwei, im Hintergrunde, am Eingang zur Gruft.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Römer-Franzosen die von Varus aufgestellte Doppelwache an den Odinseichen in den deutschen Wäldern sind, die für jeden, der vorüberging, von Odins Gegenwart zeugen sollte:

„Er ist der Gott, dem sich mein Knie sogleich beim ersten Eintritt in dies Land gebeugt."

Hatte nicht der französische Imperator dem deutschen Geist und der deutschen Kultur gehuldigt, als er dem Dichterkönig huldigte: dem stolzesten Baum, der mächtigsten Krone in Deutschlands Wäldern!

In seiner düstern Stimmung hat dieses Bild doch ein Streiflicht von Siegesglück über den Gräbern. Das Grabmal des Cheruskerhelden — eingesunken, moosüberwachsen — trägt jetzt offen, sichtbar seinen Namen. Frische Grabmäler sind daneben errichtet. Eins trägt die Inschrift: „Den edel Gefallenen für Freiheit und Recht. F. A. K." — Edler „Jüngling, Vaterlands-Erretter" ist die Grabschrift auf einem Obelisk mit dem jungen Genius des Todes, der eine nach unten gekehrte Fackel hält. Die letzte der frischen Grabschriften lautet: „Friede deiner Gruft — Edler Freund."

Es ist interessant, in einer Zuschrift an das „Journal des Luxus und der Moden" vom Jahre 1814 (S. 36) gegen Friedrichs Bilder der Grabstätte im Cheruskerland ganz ähnliche Einwendungen erhoben zu sehen, wie wir sie gegen die „Hermannsschlacht" aus einem Brief an Theodor Körner von seinem Vater, dem Appellationsrat, kennen: „Sonderbarerweise," schreibt er[1] im Dezember 1808 über Kleists Drama „Hermann und Varus", „hat es Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse und kann daher nicht gedruckt werden. Ich liebe

[1] Siehe Zolling III, S. 141 (angeführt nach Jonas, S. 185).

es nicht, daß man seine Dichtungen an die Wirklichkeit anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie."

Friedrichs malerische Tüchtigkeit in diesen Bildern erfährt alle mögliche Anerkennung von dem anonymen Briefschreiber. Nur die Idee war zu düster. „Selbst die nicht gesparten Inschriften zeugten mehr von einem bangen, gepreßten Herzen des menschlich fühlenden und von seinem Gefühle übermannten Künstlers, als von einem den Schmerz durch das Schöne besiegenden, sich selbst frei erhebenden Gemüte des Dichters." Der kunstverständige Briefschreiber, der nicht einmal wagte, Hartmanns „apokalyptische Reiter" anzusehen, war offenbar eine Dame. Sollte es die Schwägerin des Appellationsrats, die Malerin Dora Stock, sein? Diese Gedanken passen hinein in das Körnersche Haus.

Unmittelbar an die letzte Grabschrift auf seinem Bilde knüpft Friedrich sein Gedicht. Diese drei knappen Strophen haben nichts von gepreßter Schwermut. Sie atmen Siegesfreude trotz der Trauer über die Toten:

„Friede der Gruft streitender Krieger,
Singend und fallend[1] für Freiheit und Recht!

Friede mit euch, Kämpfer im Streit
Heiliger Sache, Vaterlands-Glück!

Ewig wir ehren,
Nimmer vergessen wir;
Wie ihr gestritten,
Was ihr gelitten,
Für uns errungen,
Wen ihr bezwungen!"

In der Tat ist diese Huldigung an die siegreich Gefallenen Friedrichs eigener Text zu dem „Grab des Arminius", der letzten seiner beiden Kompositionen über die Stimmung der „Hermannsschlacht". Darum indirekt eine Huldigung auch an den toten Dichter und Vaterlandsfreund mit dem großen Herzen, an ihn, der in seiner kurzen Lebenszeit verstanden hatte, die Psyche in Friedrichs Kunst zu deuten, und feiner als irgendein anderer.

Es ist sicher nicht die geringste fruchtbare Ausbeute unserer Forschung, daß wir nun die starken Bande zwischen Kaspar David Friedrich und Heinrich von Kleist in ihren idealen Zielen und ihrem Streben deutlicher sehen. Es stellt den bescheidenen Künstler dem großen Dichter zur Seite, in den Mittelpunkt der Geistesgeschichte der Zeit. In seiner Kunst von einem Heinrich von Kleist verstanden und bewundert zu werden, ist ein Ehrenbrief für Friedrich, der für uns jetzt eine ganz andere Bedeutung hat als zu Lebzeiten beider. Schon Friedrichs scharf ausgeprägte Individualität, sein kindliches Gemüt, sein glaubensstarker Geist, ja, sogar seine

[1] Theodor Körner, Friedrichs junger Freund.

spartanisch strenge Genügsamkeit waren Eigenschaften, die mit sehr wesentlichen Seiten der „romantischen" Menschheitsideale jener Zeit zusammenfielen.

Mit Kleist und seinen vertrauten Freunden zusammenzustehen, in Geistesgemeinschaft mit dessen Kampfgenossen bei der Arbeit für das geistige Wachstum des deutschen Vaterlands und im Streit für dessen Ehre und Recht, das bedeutet in der Tat nichts Geringeres als in seinem Lebenswerk mit den kernbildenden Kräften im deutschen Volk, mit dem Fortschritt und der Zukunft verknüpft zu sein: mit den Mächten, die die Freiheit errungen haben und später einmal die Einigung vollziehen sollten.

In dem schönen Brief an Clausewitz[1] hat Scharnhorst, ein wieder aufgerichtetes und stärkeres Vaterland ersehnend, dem Geiste Ausdruck gegeben, der über Drangsale hinweg zur Selbstbehauptung trägt: „ . . . unglücklich, ganz unbeschreiblich unglücklich sind wir, niedergedrückt, erschlafft, selbst nicht einmal mehr stark genug, uns der Verzweiflung ergeben zu können. — Wäre es möglich, nach einer Reihe von Drangsalen, nach Leiden ohne Grenzen, aus den Ruinen sich wieder zu erheben, wer würde nicht gern alles daran setzen, um den Samen einer neuen Frucht zu pflanzen, und wer würde nicht gern sterben, wenn er hoffen könnte, daß sie mit neuer Kraft und Leben hervorginge! — Aber nur auf einem Wege . . . ist dies möglich. — Man muß der Nation Selbständigkeit einflößen, man muß ihr Gelegenheit geben, daß sie mit sich selbst bekannt wird . . . Darauf hinzuarbeiten, dies ist alles, was wir können . . ."

Zu dieser Zukunftsernte steuerte auch die Malkunst ihre Aussaat bei. In diesem Geist hatte Otto Runge sein Künstlerleben gelebt, mit einer selbstbewußten Klarheit, die in seinen nachgelassenen Schriften einen, man möchte fast sagen, refrainartigen Ausdruck genommen hat. In seiner Selbstentwicklung als Maler sah er die Aussaat für eine Zukunft, die selbst zu erleben er nicht erwartete.[2] Durch sein zielbewußtes Streben aber könne er eine größere Zukunft vorbereiten, schreibt[3] er 1807 an Quistorp, Friedrichs Lehrer, „wenn es dann auch etwas anders wird, als wir es glaubten; und . . . wenn auch unsere Arbeit und Mühe darin verschwinden sollte".

„Man muß der Nation Gelegenheit geben, daß sie mit sich selbst bekannt wird." — Durch sein Lebenswerk hat Friedrich das Glück gehabt sein Volk zu dieser Selbstachtung zu ermahnen und dazu beigetragen, wie er es in seiner derben, schlichten Weise später selbst ausgedrückt hat: „Den Herrn Kunstrichtern genügt unsere deutsche Sonne, Mond und Sterne, unsere Felsen, Bäume und Kräuter, unsere Ebenen, Seen und Flüsse nicht mehr. Italienisch muß alles sein, um Anspruch auf Größe und Schönheit machen zu können".

Versetzt man sich durch eine historische Betrachtung zurück in die Zeitstimmung des Jahres 1810, in das Runges Tod und Friedrichs erster Sieg fällt, so wird klar, daß Runges breitbeschwingter Genius in seinem schwärmerischen Flug dem Licht entgegen ganz anders kongenial und umfassend das Sehnen der romantischen Begeisterung und deren Hoff-

---

[1] Lehmann: Scharnhorst II, 640.

[2] Vgl. A. Aubert, Runge und die Romantik, S. 97 ff.

[3] Hinterlassene Schriften, I, 77.

nung für die Malkunst ausdrückte als Friedrichs schlichter und mehr nüchterner Geist. Runge erfüllte das Ideal der Romantiker, und daher wurden seine „vier Tageszeiten" mit so lauten Freudenrufen von ihnen begrüßt.

Brentanos Stellung zu den beiden rückt dies Verhältnis in ein klares Licht: Friedrich gegenüber war er überrascht, verwirrt, eigentlich nur der übermütige Faun, Runge gegenüber ist er der dithyrambische Schwärmer, ohne Ziel und Grenze für seine Bewunderung.[1] Der Nachruf, der eine ganze Runge-Nummer in Kleists Blatt vom 19. Dezember 1810 füllt, ist dafür bezeichnend. Mit Brentano glaubte seine romantische Mitwelt an Runges Genius und sah in seinem Geist die verlorene Kunst verjüngt widergespiegelt.

In den hundert Jahren, die seit seinem Tode verstrichen sind, haben viele seiner Träume sich verwirklicht. Mit den geflügelten Worten „Licht, Farbe und bewegendes Leben" hat er im voraus die Hauptlinien für die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts vorgezeichnet: „Farbe und bewegendes Leben" — war das nicht das Programm, das Delacroix und die französischen Romantiker gegen Davids Klassizismus und seine erstarrten Skulpturformen aufstellten? „Farbe und Licht" — ist das nicht die letzte malerische Eroberung des Jahrhunderts durch Manet und Monet? Der Impressionismus mit seinen malerisch aufgelösten Farben, den Runge in seinen theoretischen und praktischen Experimenten[2] suchte, ist die koloristische Formel der Gegenwart geworden. Und nicht das geringste von allem, die Landschaft hat — nach Runges Prophezeiung — die Führung übernommen. Als moderne Freilichtmalerei ist sie unter Englands und Frankreichs Führerschaft Gemeingut der Weltkunst geworden. Und die edelste Geistestat des Jahrhunderts in der Malkunst, Millets tief religiös bewegte Menschendarstellung: *das Menschenleben im Einklang mit dem Naturleben*, hat schon in der Tiefe von Runges Geist gedämmert. Dafür ist sein Bruder Daniel Zeuge:[3] von dem Augenblick an, als er in Dresden (in den Jahren 1802—1804) sich für immer eine Meinung „von dem Wesen der Landschaft" gebildet hatte, habe er sich stets bestrebt, „selbst in historischen Kompositionen, der Naturumgebung womöglich dieselbe Bedeutung und Würde wie den Personen zu geben (und umgekehrt), ja sie so gut wie diese in *Handlung* zu setzen" . . . Und dennoch: im großen gesehen, ist doch alles anders gekommen als Runge selbst und seine romantische Zeit es geglaubt. Runges höchste Träume und stärkste Hoffnungen sind im wesentlichen unerfüllt geblieben: sein Traum von einer malerisch lebendigen Phantasiekunst mit tief religiösen Idealen für die Menschheit, einer koloristisch erneuten Idealkunst mit positivem oder evolutionistisch erworbenem Christentum. Wie es Tolstois Traum und Ziel war. Nicht den Kern in Runges Geist und Lebenswerk hat das Jahrhundert sich im wesentlichen zu eigen gemacht, sondern die äußere Form und die malerischen Formeln, die sein künstlerisches Forscherauge geahnt hat.

Durch Runges Tod erlitt die deutsche Malkunst einen Verlust, der nicht zu ersetzen war. So wahr Runge hat leben dürfen, so weit der magere künstlerische Boden deutscher

---

1 Siehe Runge und die Romantik, S. 80f.

2 Siehe Runge und die Romantik S. 103 und 92.

3 Hinterl. Schriften I, S. 246. Vgl. auch Runge und die Romantik, S. 105f.

Kultur und der matte Puls der Reaktionsjahre Möglichkeiten offen gelassen, Runge wäre vor jedem anderen seiner Zeitgenossen ein Führer für Deutschlands Malkunst geworden — zu größeren Zielen, auf lichteren und auf eigenen, selbständigen Bahnen. Was Friedrich nach ihm aufnahm, war doch nur der Eliasmantel, den er hatte fallen lassen; Friedrichs Einsiedlerseele besaß nicht die Macht und den Glanz von Runges Führergeist, den es drängte ein Orchester aller bildenden Künste im Zusammenspiel zu leiten. Was Friedrich mit der ganzen Stärke und der Eigenart seiner Individualität gab, war nur eine Seite von Runges Lebensziel. Weil er aber das Glück hatte zu leben und sein Lebenswerk zu Ende zu führen, ist seine Kunst — wie eine reife Frucht — nicht nur an sich, eine unverlierbare Gabe an das deutsche Volk. Sie ist durch Friedrichs Verhältnis zu Runges Streben zugleich ein Beweis[1] für das Wahre und Gesunde von Runges koloristischem Erneuerungswerk, das auch für die gesunde Farbe in Friedrichs Kunst von grundlegender Bedeutung wurde.

Das Tiefste in dem modernen Landschaftsgefühl: unser Gefühl für den Zusammenhang mit der Natur und dem Universum ist von Runge in seiner Symphonie über die Tageszeiten, Jahreszeiten und Lebensalter schon angeschlagen: Alles Leben denselben Gesetzen, alles, was lebt und entsteht, den Gesetzen des Lebens, des Todes und der Umwandlung unterworfen. Und wie wir schon gesehen, ist ein Hauptgedanke in Runges künstlerischer Betrachtung: „Es drängt sich alles zur Landschaft."

Friedrich baute seine Kunst auf derselben geistigen Grundlage auf wie Runge. Und das Grundwort Runges,[2] das Kunstwerk müsse aus der tiefsten Tiefe des Gemüts geschöpft werden, „aus unserer Ahnung von Gott und der Empfindung unser selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen", konnte Friedrich völlig zu dem seinen machen. Auch Friedrich hätte eine Landschaftskunst im tiefsten Sinne nicht gelten lassen, die nicht das Gefühl der Welteinheit, des Zusammenhanges mit dem Ganzen, gab und das Gefühl der Andacht, des Zusammenhanges mit Gott.

Die Anknüpfungspunkte für Friedrichs Landschafskunst an Runges Gedanken und Versuche treten für uns am deutlichsten in den Mitteilungen zutage, die Runge in seinem Briefe aus Hamburg (zusammen mit seiner Abhandlung über die Farbenkugel) am 1. Februar 1810 an Goethe[3] sandte. Er wartet mit Sehnsucht auf Goethes großes Werk über die Farbenlehre; er wünscht Gelegenheit zu haben, mündlich „Versuche und Aussichten mitzutheilen, welche die Behandlung des allgemeinen Luft- und Erleuchtungseffects in der Mahlerey betreffen. Eine sichere Methode und Lehrart für die practische Behandlung in der Mahlerey ist unmöglich eher zu erwarten, bis wir die Totaleffecte in der Natur so ansehen, als wären es Bilder oder Gemälde, in denen wir die Behandlung übereinstimmend mit dem, was sie bedeuten, darthun". Eines Künstlers Gebrauch der Farben auf der Palette dürfe nicht in Widerspruch mit dem stehen, was durch Vermittelung der Farben als maßgebend für die Licht- und Stoffwirkung der Natur selbst gilt. Nur durch die richtige Behandlung könne der richtige Effekt

[1] Vgl. Runge und die Romantik, S. 105 f.
[2] Siehe Runge und die Romantik, S. 72 ff.
[3] Hinterl. Schriften I, 181.

hervorgebracht werden. „Sollte ich mehr Zeit hierfür gewinnen, so würde ich ausdrücklich einige Studien als Beweise ausarbeiten, zum Beispiel eine glatte Meeresfläche, in welcher sich ein heiterer Himmel rein spiegelt, ohne alles weitere, und so, daß die Spiegelfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnen-Aufgang und Untergang als bloße Erscheinung in der Luft charakterisiert; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effecte. Dieses ist nach meiner Meynung das Ziel, welches wir erreichen müssen, und wir sind alsdann wahrlich einen Schritt weiter gekommen, wenn wir den Moment auszudrücken imstande sind, nicht bloß der Zeit, sondern auch des Würkens der Elemente im Universum der Erscheinung; und wenn wir den Ton und Klang der Luft selbst verständen, so hätte die Wissenschaft den Spielraum für das Gefühl des Künstlers erweitert, indem sie dasjenige in sich aufgenommen, was ihm bisher bloß aus einem richtigen Gefühl gelang. — —“ Anknüpfend an diesen Brief aus Runges letztem Lebensjahr erzählt Daniel Runge, daß sein Bruder schon früher, vielleicht 1805, wenigstens mit einer solchen Luftstudie, einen Versuch gemacht hatte. Sie stellte einen Sonnenaufgang oder einen Sonnenuntergang dar. „Eine kahle hügligte Gegend, Thon- oder Sandboden, gelblich, im Mittelgrunde ein kleiner See, an welchem unter anderm eine Frau mit hochrotem Rocke geht. Am Horizonte ist ein kleines Stückchen der Sonne sichtbar, über welche her in stets größer werdenden Kreisbögen lebhafte Farben genau abgemessen in der Ordnung, wie es nach der Theorie seyn mußte, auf einander folgten. — Dieses Bild schenkte er 1808 dem Director Tischbein auf dessen Verlangen. Derselbe Tischbein hatte sich in die Lufttöne des ‚Morgens‘ in der großen Untermahlung stark verliebt; er wollte, im November 1808 von Hamburg nach Eutin zurückreisend, grade eine solche Luft Morgens gesehen haben, ja er hatte den wundersamen Einfall, dieses Bild als Landschaft copiren zu wollen, indem er alle Figuren auf demselben in bloße Morgenwolken verwandelt hätte!“

In Daniel Runges Lebensbild des verstorbenen Bruders und in Friedrich Perthes' Biographie finden wir zwei Landschaften geschildert, die in ausgeprägtem Grade die „moderne“ schlichte Größe in Runges Landschaftsgefühl und seine Geistesverwandtschaft mit Friedrichs Landschaftskunst hervorheben. Es war in der Zeit von August—September 1803, während des Besuches, den Runge in Wolgast machte, um seine Verlobte den Eltern und Geschwistern vorzustellen. Von einem Ausfluge, den sie während dieses Besuchs nach dem Streckelberg auf der äußersten Spitze der Insel Usedom unternahmen, erzählt Daniel Runge folgendes:[1] „Die genannte Höhe, deren weißes Haupt man fern im Lande umher wahrnimmt, besteht aus nach und nach aufgewehtem Seesande. Durch eine Schlucht derselben, deren Seiten jeden andern Gegenstand auf dem Lande verdeckten, zum Strande hinabsteigend bey ganz unbewölkter klarer Luft hatten sie das merkwürdige Phänomen, in der ganzen Natur nur zwey Farben, weiß und blau, zu sehen, da vor ihnen die Spiegelfläche der See dem Blick mit der blauen Luft zusammenlief.“ Als Perthes im Juli 1813, erzählt Daniel weiter, aus Hamburg nach dem Städtchen Heilighafen an der Ostseeküste geflüchtet war, schrieb Perthes an ihn, daß er eines

[1] Hinterl. Schriften II, 492. Man beachte die Note auf der nächsten Seite.

Tages unwillkürlich an die Erzählung seines verstorbenen Freundes Otto über diese Erscheinung im Hohlweg erinnert wurde: „Nur einige Hügel weiter," schreibt Perthes[1] — — „und man kommt in eine andere Welt. Zwar bleibt das Land ohne Baum und Hecke, aber es ist bedeckt mit den herrlichsten Saaten, und zwischen dem unabsehbaren Grün der Erde und dem unabsehbaren Licht des Himmels dehnt sich, beide verbindend und drei zu eins machend, die See im tiefsten Blau. Am Ufer, der Erde zugewendet, wird sie immer fester und dunkler, am Horizonte, dem Himmel zugewendet, wird sie immer durchsichtiger und heller, bis sie endlich eins ist mit dem Lichte des Himmels. Neben mir steht im Geiste mein lieber seeliger Otto Runge, um mit mir alle die Geheimnisse und Wunder zu sehen, welche die Natur uns zeigt und verbirgt."

Auch in Friedrichs Landschaftskunst ist Runges Geist anwesend. Wie nahe Friedrich tatsächlich den Gedanken und den Studienplänen Runges steht, zeigt das Strandbild mit dem Mönch: ein Streifen Sand, ein Meeresspiegel, in dem das matte Blau des Abendhimmels sich bricht. Und der Sonnenaufgang über dem Riesengebirge: ein Nebelmeer in mildem rosafarbenem Lila gegen den weißgelben Schein des Morgengrauens, der allmählich in dem blaßblauen nachtkalten Äther hoch oben verschwindet. In dem Sonnenaufgang über dem Riesengebirge, Friedrichs „Morgen", haben wir ein Gegenstück zu Runges „Morgen". Wie Tischbein hat auch Friedrich Runges Phantasiegestalten in leichte sonnenfarbene Morgennebel aufgelöst. Die Aufgaben, die Runge sich — nach dem Brief an Goethe — bei seinen Luftstudien stellte: den Moment der Zeit, den Ton und Klang der Luft auszudrücken, hat Friedrich innerhalb der Grenzen seiner eigenen und der Kunstform seiner Zeit gelöst. Im Vergleich zu dem unendlich differenzierten Kolorismus unserer Zeit blieb Friedrichs Instrument immer einsaitig. Diese eine Saite aber tönte in den verschiedenartigsten Naturstimmungen mit und lieh Klang und Farbe von dem „Universum der Erscheinungen". Gerade diese Saite bei Friedrich wurde als das Bedeutungsvollste in seiner Kunst schon 1810, in Kleists „Abendblättern", von Arnim[2] hervorgehoben, während seine malerische Technik noch ganz unentwickelt war: „— daß es noch einen Landschaftsmaler giebt, der auf die wunderbaren Conjuncturen des Jahres und des Himmels achtet, die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen."

Was Runge nur als Studie auffaßte, wurde für Friedrich ein abgeschlossenes Kunstwerk. Ein Streifen Sand mit Himmel und Meer wurde für ihn ein Bild: er stellte einen einsamen Mönch an den Meeresstrand und ließ in dieser einen Gestalt seine Schwermut und die Sehnsucht seiner Seele ausklingen. Er stellte „das Kreuz auf dem Felsen" gegen den Morgenhimmel, und das Hochgebirgsbild wurde seine Morgenhymne und sein Vaterlandssang.

Für Friedrich — visuell wie seine Begabung ohne Runges visionären Phantasieflug war — war die Natur in erster Linie Bild. Das Bild aber wurde immer Träger einer

---

[1] Hier ist die ausführlichere Fassung von Arnims Gedanken aus Brentanos Dialog gewählt, die Kleist geändert hatte. Die kürzere Form in Arnims „Uebersicht" gibt denselben Sinn. Vgl. R. Steig, S. 266 f.

[2] Friedrich Perthes' Leben, Hamburg und Gotha 1848, I, S. 282. Daniel Runge hat diese Schilderung nach einer andern Fassung mitgeteilt.

Stimmung oder eines stimmungsbewegten Gedankens. Nicht die Phantasieseite, das Phantastisch-Romantische bei Runge, war es zunächst und vor allem, was Friedrich aufnahm und entwickelte, sondern die Naturseite, das Bild unserer Erde, das Romantisch-Naturalistische. Friedrich bezeichnet somit den Schritt in die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts hinein, in die Strömung, die im Laufe der Zeit zu Naturalismus und Freilichtmalerei führte, während das eigentlich Romantische allmählich abgestreift wurde.

Sowohl Friedrichs wie Runges Geist ist ein Ausfluß dessen, was man „deutsche Mystik" genannt hat; beide sind aus dem Boden des norddeutschen Protestantismus hervorgegangen, jeder aber erhielt seine ausgeprägte Richtung und auf seine eigene Weise. Während Runge auf einer Linie mit Meister Eckhardt und Jakob Böhme steht, und während seine prachtvolle Phantasie sich mit Tieck und Novalis für die theosophisch-kontemplativen Spekulationen des Görlitzer Schuhmachers begeistert, für die Poesie in Böhmes „Aurora oder die Morgenröte im Aufgang", ist Friedrichs Einbildungskraft schlicht und nüchtern. Seine Mystik strebt nicht ins Weite und Hohe, nicht in die überirdischen Sphären der Spekulation. Friedrichs Mystik ist die der praktischen Verinnerlichung, die des deutschen Pietismus in dessen edelsten reinsten Formen, wenn man will. Sein Geist liegt in der Linie, die über Philip Jakob Spener zurück auf einen Johannes Tauler und seine „Nachfolge des armen Lebens Christi" führt.

Gedanken, die Friedrich in seinen „Ansichten über das, was Kunst und Kunstgeist in dem Menschen ist", niedergeschrieben hat, werfen ein helles Licht auf dies Verhältnis. Einige der ausdrucksvollsten seien hier ausgewählt:

„Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du innern Beruf ihr dein Leben zu weihen, o! so achte auf die Stimme deines Innern; denn sie ist Kunst in uns."

„Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tödtet das Herz, und wo Herz und Gemüth im Menschen erstorben ist, da kann die Kunst nicht wohnen!"

„Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir, und folge unbedingt der Stimme deines Innern: denn sie ist das Göttliche in uns, und führt uns nicht irre!"

„Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemüthes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns!

In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild!"

Friedrich hat die Formel der mystischen Verinnerlichung „Christus in uns" von dem Religiösen auf das Künstlerische übertragen. „Kunst in uns" ist sein künstlerisch-religiöses Grundprinzip geworden. Während Jakob Böhmes und Novalis' Kraft der Phantasie ein Erbteil Runges war, ist Friedrichs Mystik der Verinnerlichung mehr dem nüchternen Geist Schleiermachers verwandt; es sind Töne in den „Monologen", die mit Friedrichs Kunstgedanken völlig zusammenklingen.[1]

Die Romantik Friedrichs ist nicht mehr die Runges. Sein phantastisch wilder Drang nach Allegorie und Symbol ist bei Friedrich gemildert und gedämpft. Aber ist seine Einbildungskraft im Vergleich zu der Runges nüchtern und seine Phantasie nahezu arm zu

[1] Vgl. Monologe, S. 40ff.

nennen, so ist dafür seine Fähigkeit, das Erinnerungsbild festzuhalten und es in Bildform wieder zu erschaffen, von seltener Stärke.

Für die Vollblut-Romantiker war Friedrich nicht Romantiker genug. Für die Nüchternen nicht nüchtern genug. Für die Klassiker nicht klassisch.

Wie er Brentano-Arnim nicht zufrieden stellte, stellte er auch Goethe nicht zufrieden.[1] Und wie er Weimar-Goethe nicht genügte, genügte er auch Berlin-Schadow nicht. Friedrich machte es im Grunde keinem der künstlerisch Leitenden recht. Schon zu diesem Zeitpunkt von Friedrichs Leben gilt, was Dahl als Motto über seinen Nachruf gesetzt hat: „Es ging ihm, wie es oft den tiefsten Naturen in ihrem Leben ergeht, sie werden von wenigen richtig verstanden und von den meisten falsch."

In Runge-Friedrichs norddeutschem und protestantischem Geist bricht das nordgermanische Element der deutschen Malkunst hervor. Friedrichs Vaterstadt Greifswald und Runges Vaterstadt Wolgast gehören beide zu Schwedisch-Pommern, das anderthalb Jahrhunderte deutsche und nordische Kultur in sich vereinigt hatte. Und um das nordische Element in dieser Geistesströmung noch stärker hervortreten zu lassen, kam später auch der Norweger Dahl hinzu und stellte sich Friedrich an die Seite: um das malerisch Koloristische in der Entwicklung zu erweitern und gerade das Nordisch-Romantische im Naturgefühl zu stärken, das für das Bewußtsein der Zeit seine Formel in „Ossians" Namen gefunden hatte.

Friedrich und Runge hatten beide Kopenhagen zu ihrer künstlerischen Ausbildung gewählt. Ein wesentlicher Grund für diese Wahl war allerdings das Ansehen, das die Kopenhagener Kunstakademie gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts durch Lehrkräfte wie Abildgaard und Jens Juel gewonnen hatte. Dieser Grund aber ist kaum der eigentlich entscheidende gewesen. Die nahe Verbindung zwischen den beiden Seestädten und Kopenhagen hat ohne Zweifel eine ebenso wichtige Rolle gespielt. Für Runge, der Wolgast früh mit Hamburg vertauscht hatte, lag die Wahl Kopenhagen noch näher.

Es ist eine Tatsache, daß Kopenhagen nicht nur der Ausgangspunkt war für die künstlerische Laufbahn des Schleswigers Carstens und des dänischen Isländers Thorwaldsen, sondern auch für die Entwicklung Friedrichs, Runges und Dahls. Die beiden stärksten Geistesströmungen in der künstlerischen Entwicklung der Zeit, die die Bildkunst Deutschlands und des Nordens vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bis weit über die Mitte des neunzehnten hinaus in eine gemeinsame Bahn geleitet haben: der plastische Humanismus des Neuklassizismus und das malerische Naturgefühl der Romantik, haben beide, rein örtlich gesehen, als Bildkunst einen ihrer Durchgangspunkte in Dänemarks Hauptstadt gehabt. Die Tatsache an sich reicht hin, die Bedeutung des nordischen Elements in den Vordergrund unsers Bewußtseins zu rücken. Durch Friedrichs und Dahls Landschaftskunst wird das Nordisch-Romantische im Naturgefühl ausgelöst. Es kommt damit eine Entwicklung zu ihrer vollsten Entfaltung, die zuerst von den alten Holländern angeschlagen worden war, am tiefsten von Rembrandt, Ruisdael und Everdingen.

Haben wir Runges Geist in seinem Kreise und seinem Lebensziel erforscht, so haben wir

[1] Siehe oben, S. 9.

bis auf den Grund des romantischen Sehnens geschaut: das Beste, Stärkste, Lebendigste vom Geiste deutscher Romantik. Ihre reifste Frucht und ihre kostbarste Gabe an das deutsche Volk wurden die „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm, nächst der Bibel das meist gelesene Werk deutscher Zunge. Etwas dieser Gabe nur annähernd Entsprechendes hat die Malkunst der deutschen Romantik nicht hervorzubringen vermocht. Aber sollen wir das Gehaltvollste hervorheben, das sie gab, das malerisch Reifste, das in seiner Tiefe noch heute Lebenskraft besitzt, so müssen wir Friedrichs Landschaftskunst nennen. In erster Reihe steht Friedrichs schlichte Verkörperung des nordischen Naturgefühls seines Volkes, dann folgt in weiterem Abstande Moritz von Schwindts „Märchenwelt". Dabei aber muß betont werden, daß zwischen Friedrichs Kunst und Grimms Märchen eine seelische Verwandtschaft besteht. Bei Runge, dem Vorläufer und Vorbild der Brüder Grimm, ist beides, das nordische Naturgefühl und das Märchen, in Wurzel und Kern verflochten.

Den „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm ist Friedrichs Verkörperung des nordischen Naturgefühls wesensverwandt: Die große Einfalt, die unvergleichliche Einheit von Persönlichkeit und Ausdrucksmittel, von Person und Ausdruck, die Friedrichs Kunst so unübertrefflich einfach und ruhig macht, und darum so beruhigend, sie ist die erste reife Frucht, die die Malkunst der deutschen Romantik dem deutschen Volke gebracht hat.

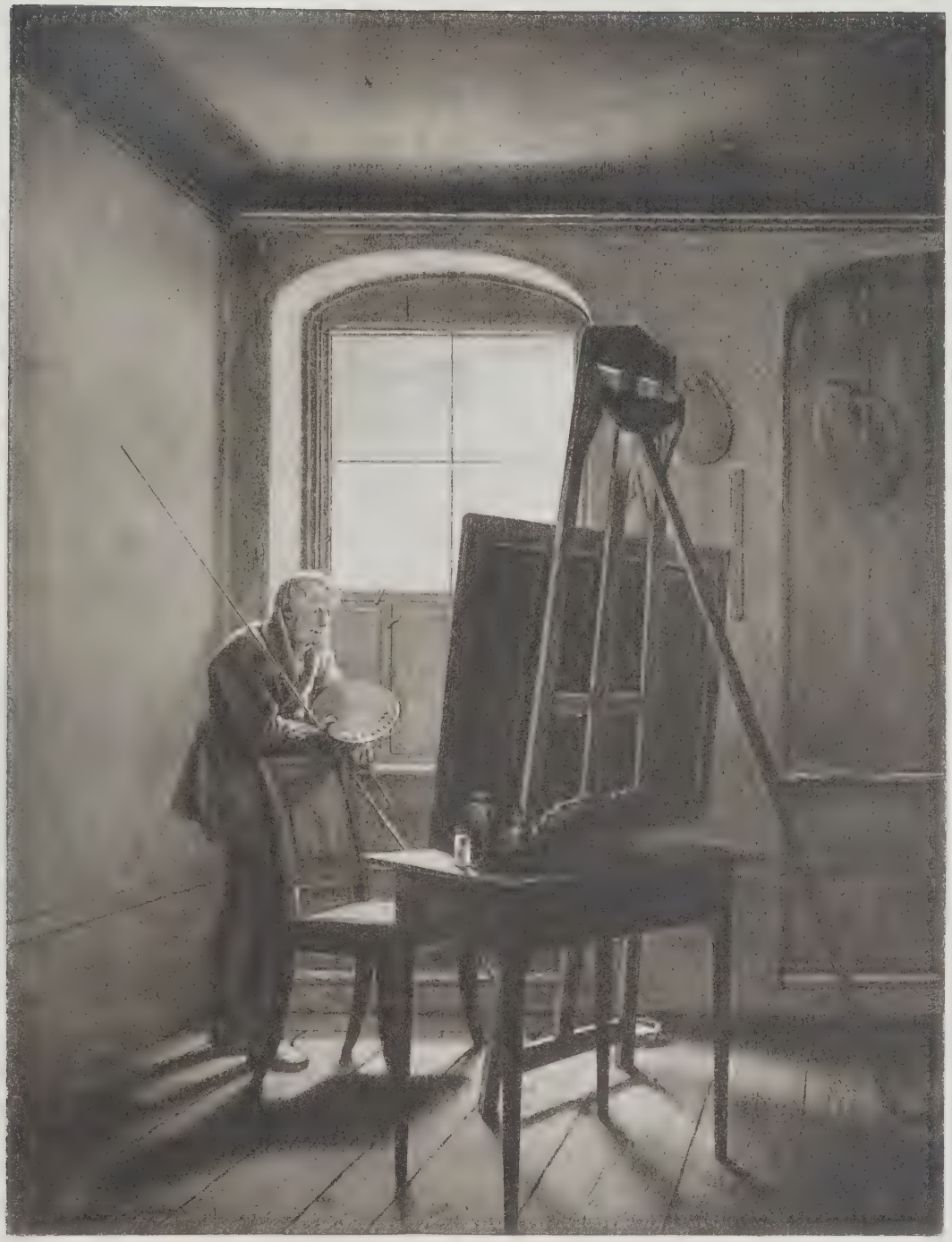
Druck von W. Drugulin in Leipzig

Verzeichnis der Abbildungen

Gemälde

1. Friedrich in seinem Atelier von G. F. Kersting	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,54	Breite 0,41
2. Greifswald im Mondschein	Öl, Leinwand Besitzer: Statens Kunstmuseum, Kristiania	Höhe 0,23	Breite 0,31
3. Das Kreuz auf der Felsenspitze, Riesengebirge	Öl, Leinwand Besitzer: S. M. der Kaiser	Höhe 1,08	Breite 1,70
4. Mönch am Meer	Öl, Leinwand Besitzer: S. M. der Kaiser	Höhe 1,08	Breite 1,70
5. Klosterfriedhof im Schnee	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 1,21	Breite 1,70
6. Greifswalder Hafen nach Sonnenuntergang	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,92	Breite 0,72
7. Hermanns Grab I	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,50	Breite 0,71
8. Hermanns Grab II	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Bremen	Höhe 0,49	Breite 0,70
9. Tannen im Schnee	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,45	Breite 0,35
10. Der Tannenwald mit dem Raben	Öl, Leinwand Besitzer: Fürst Putbus, Rügen	Höhe 0,68	Breite 0,47
11. Landschaft mit Regenbogen	Öl, Leinwand Besitzer: Großherzogliches Museum Weimar	Höhe 0,59	Breite 0,87
12. Mondaufgang am Meer	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,55	Breite 0,71
13. Sturzacker	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,34	Breite 0,46
14. Zwei Männer in Betrachtung des Mondes	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. Gemäldegalerie Dresden	Höhe 0,35	Breite 0,44
15. Ansicht der Stadt Neu-Brandenburg bei Sonnenaufgang	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,72	Breite 1,02

16. Frauengestalt am Fenster, vermutlich Friedrichs Frau	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,44	Breite 0,37
17. Spätabend bei Dresden	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,28	Breite 0,35
18. Heuernte	Öl, Leinwand Besitzer: Kgl. Gemäldegalerie Dresden	Höhe 0,72	Breite 1,02
19. Riesengebirge	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,36	Breite 0,50
20. Wolken über dem Riesengebirge	Öl, Leinwand Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,19	Breite 0,25



Verzeichnis der Abbildungen

Zeichnungen

1. Selbstbildnis des Künstlers	Papier, Kreide Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,23	Breite 0,18
2. Der Marktplatz in Greifswald	Papier, Wasserfarbe Besitzer: Frau S. Siemssen, Greifswald	Höhe 0,56	Breite 0,68
3. Dichters Traum	Papier, Blei Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,73	Breite 0,52
4. „Frühling", aus der Folge der vier Jahreszeiten	Papier, Sepia Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,19	Breite 0,27
5. „Herbst", aus der Folge der vier Jahreszeiten	Papier, Sepia Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,19	Breite 0,27
6. Landschaft mit Grab, Sarkophag und Eule	Papier, Sepia Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,39	Breite 0,38
7. Hünengrab am Strand	Papier, Sepia Besitzer: Großherzogliches Museum Weimar	Höhe 0,65	Breite 0,95
8. Gartenmauer mit Tür	Papier, Wasserfarbe Besitzer: Kunsthalle Hamburg	Höhe 0,12	Breite 0,19
9. Norddeutsche Dünenlandschaft	Papier, Wasserfarbe Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,25	Breite 0,37
10. Frau in Umschlagetuch	Papier, Sepia Besitzer: Kgl. National-Galerie, Berlin	Höhe 0,33	Breite 0,19

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q.759.3F914AGW C001
CASPAR DAVID FRIEDRICH: GOTT, FREIHEIT,
3 0112 024621333